ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

№ 37 (629) ЦЕНА 20 коп.

16 АВГУСТА 1934 г.

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

КИНО И С'ЕЗД ПИСАТЕЛЕЙ

С'езд советских писателей имеет исключительное значение для кинематографии.

Передовой отряд советского искусства, советские писатели, косвенно всегда влияли на советскую кинематографию.

Передовые идеи, проблемы жанра и стиля, тематическая направленность — все это в основном шло от литературы в кино.

«Поднятая целина» Шолохова оплодотворила советскую кинематографию, она дала прекрасный пример для создания художественных произведений о колхозном строительстве. Книга Авдеенко «Я люблю» вызвала к жизни ряд индустриальных тем. Художественная литература, которая по мнению некоторой отсталой части кинематографистов никем не планируется, во многом косвенно определяла тематический план кинематографии. «Жестко» планируемая художественная кинематография в меньшей степени отвечала на задачи культурной революции, чем художественная литература.

Наиболее ощутимо оказалось воздействие советских писателей на кинематографию с тех пор, когда группа писателей написала ряд произведений специально для кинематографа.

Значение призыва писателей в кино огромно, однако, оно до сих пор недостаточно оценено кинематографией.

Непосредственное участие квалифицированных писателей в создании художественных картин подняло на значительную высоту уровень художественно-идеологического качества кинопроизведений. Сценарии Погодина, Славина, Вишневского и др. писателей благодаря своим литературным и художественным достоинствам привели к повышению качественных требований к сценариям. Старые кадры сценаристов, очищенные от сотен случайных людей, не могли больше кустарничать и должны были равняться по лучшим произведениям пришедших в кино писателей.

Еще большее воздействие оказал приход писателей в кино на поднятие значения сценария как кинодраматургического произведения, без которого немыслимо создание картины. По-новому ставится вопрос о роли кинодраматургии в производстве фильм, об отношении режиссера к сценарию, о его праве «переделки» сценария и т. д.

Печатаемая в сегодняшнем номере газеты статья т. Балаша о сценарии и сценаристе, о картине и режиссере правильно ставит вопрос о взаимоотношениях режиссера и кинодраматурга. Это ни в какой степени не умаляет значения режиссера в постановке картины, не принижает его роли единоначальника на фабрике. Но рост советской кинематографии, рост требований к ней требуют дифференциации профессий и точного разграничения функций кинодраматурга и режиссера.

Приход писателей в кино вносит изменения и в планирование художественных картин. Только очень близорукие люди могут не заметить того, что планировать теперь только режиссеров и **на них готовить сценарии** уже нельзя. «Приспособить» писателя к режиссеру, «заказать» писателю сценарий на такую тему, которая «созвучна» режиссеру, уже невозможно. Лучшие сценарии, написанные писателем для кино в 1934 году, не были задуманы авторами для определенных режиссеров, а, наоборот, режиссер равнялся по сценарию и его автору.

Это требует внесения поправок в систему планирования.

С'езд писателей привлек к себе внимание всей советской общественности. Пути советской литературы, ее жанры и стиль, тематическая направленность — все это вопросы, которые занимают не только писателей-профессионалов. Миллионы новых читателей, жадно впитывающих знания, пред'являют советским писателям свои требования.

Только в стране социализма возможен с'езд писателей, окруженный огромным вниманием своей страны, партии и правительства.

Советская кинематография с огромным вниманием прислушивалась к подготовке с'езда писателей и с еще большим интересом будем прислушиваться к работе и решениям с'езда.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ГРУЗИНСКИХ КЛАССИКОВ

Госкинпром Грузии имеет всего один удачный опыт экранизации классиков. Это—фильма реж. **Шенгелая** «Элисо» по произведению грузинского писателя Казбеш.

В настоящее время наступил перелом. В 1934 и 1935 гг. Госкинпром Грузии приступает к экранизации произведений следующих крупнейших грузинских писателей: **И. Чавчавадзе, Важа Пшавела, А. Церетели, Арагвис-Пирели и Е. Ниношвили.**

Особо прорабатывается вопрос о постановке великого произведения мировой литературы «Вецхис — Ткаосани» («Человек в барсовой коже») **Шота Руставели.**

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО ТЕХФИЛЬМЕ

В конце ноября 1934 г. ГУКФ и Союзтехфильм созывают **первое всесоюзное совещание по научной и учебной фильме.**

К участию в совещании привлекаются заинтересованные наркоматы, научно-исследовательские институты. Академия наук, учебные заведения, ведущие работу по внедрению кино в педагогический процесс, и крупнейшие научные и инженерно-технические силы Союза.

КИНОЭКСПЕДИЦИЯ НА „ЛИТКЕ"

(РАДИОМОЛНИЯ)

Привет с Моря Лаптевых. С'емки идут удачно. Снято 1500 метров.

Ассистент БРОНШТЕЙН.
Оператор КАБАЛОВ.

ПЕРЕД ВСЕСОЮЗНЫМ С'ЕЗДОМ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

НАША РАБОТА В КИНО

Вс. Вишневский

Моя первая деловая встреча с кино состоялась в начале 1930 г. Тогдашнее руководство Московской фабрики предложило мне экранизировать «Первую конную». За экранизацию взялся первый постановщик «Первой конной» Ильин из театра ЦДКА. К сожалению, тогдашнее руководство, не разделявшее творческих взглядов нашего течения в искусстве, остановило эту работу.

В 1931 г. Ленинградская фабрика предложила мне участвовать в работе Эрмлера «Песнь». Я согласился. К сожалению, опять тогдашнее руководство, не разделявшее наших творческих взглядов, остановило и эту работу.

Однако, когда ЦК партии обратился к писателям с призывом итти работать в кинематографию, я сделал новый шаг, написал «Мы из Кронштадта». История опять чуть-чуть не повторилась. Несмотря на ряд положительных высказываний тт. Шумяцкого, Юкова и др., работа была остановлена на полном ходу. Потребовались значительные усилия, чтобы двинуть ее вперед.

Работа длится уже более года. Увлекает момент соревнования. Рядом работают над сценариями Погодин, Олеша, Славин.

Работа над сценарием и процесс создания режиссерского сценария шел в контакте с киноработниками. Но, надо отметить, что мы, приглашенные работать в кинематографии, были недостаточно втянуты в производственную атмосферу. Нам редко показывали лучшие образцы западной кинематографии и вовсе не показывали образцов японской кинематографии, учет которой в данное время необходим (интересно было бы посмотреть японскую фильму о войне Японии с «некоей соседней державой» и т. д.). Нас не сумели сделать абонентами интернациональной кинобиблиотеки. Когда мне понадобились фотокинотеки по ряду специфических моментов, по подбору некоторого типажа, мне ничего не смогли предложить. Между тем в Голливуде имеются фототеки всех артистов Америки и всех типовых пейзажей мира. Я ставлю далеко не новые вопросы, вопросы культуры и рационализации работы. Кинoруководство должно учитывать, что неналаженность этого дела сильно тормозит и будет тормозить нашу работу. Уже в практике осуществления «Мы из Кронштадта» я натолкнулся на случаи неподготовленных командировок, на работу без учета необходимых материалов, на лжеударные темпы, соединенные с непродуктивной спешкой.

Второй момент — момент, по которому я высказывался на киносовещании, — это вопрос о творческих течениях, жанрах и приемах. В практике кинематографии меня и некоторых других товарищей удивили чрезмерно жесткие рекомендации писать именно так, а не так. В литературе мы этого не знаем. Партийное руководство достаточно четко сказало о творческом соревновании разных приемов, течений и жанров. Однако фильмы «Анкара—сердце Турции», «Челюскин» и «Три песни о Ленине» несколько успокоили меня и показали, что с вопросом творческого соревнования различных течений и жанров в кино дело обстоит благополучно.

Работа в кино практически раскрыла передо мною **новые возможности, которые кажутся мне более широкими и интересными, чем возможности театра.** В частности, это возможность разрешить проблему создания типических массовых монументальных образов, что было мною намечено в работе с Мейерхольдом и Таировым. Увлекает в кино возможность более широкого пространственного и временного охвата, более свободного выбора фактур и типажа. Уже сейчас у меня имеется договоренность с руководством кинематографии о моей новой работе в кино.

Высшее военное командование отнеслось к постановке «Мы из Кронштадта» с исключительным вниманием. Режиссеру и оператору предоставлена была широкая возможность ознакомиться с жизнью и историей нашего флота. Морской музей дал многочисленные материалы. Продолжительная работа над материалами, встреча с нужными людьми, установление единого творческого понимания позволяют надеяться, что режиссер Дзиган, оператор Наумов и художник Егоров при содействии общественности морских сил Советского союза создадут фильму, сделанную смелыми и глубокими приемами.

В. Каверин

Зимой этого года я написал сценарий «Укрощение мистера Робинзона» по моей одноименной пьесе.

Режиссер Э. Иогансон на фабрике Ленкинокомбината на-днях приступает к с'емке фильмы по моему сценарию. Фильма должна представлять собою новый опыт советской комедии.

При работе над этим сценарием я особенно ясно почувствовал все своеобразие кинодраматургии и совершенно иной (нежели, скажем, при написании пьесы) подход к материалу.

Написание сценария — это полноценный творческий процесс, но совершенно отличный от работы над повестью или пьесой.

Работа в кино дала много для моей работы над прозой, особенно в смысле ощущения фабульности.

Мне очень хочется принять участие в работах над постановкой моего сценария с тем, чтобы замыслы сценариста и режиссера слились бы в будущей фильме в одно целое.

Джафар Джабарлы

За 10—12 лет своего существования азербайджанская кинематография не имела ни одной настоящей фильмы. К всесоюзной олимпиаде искусств в 1930 г. нечего было представить. Такое положение было результатом отсутствия какой бы то ни было заботы о создании кадров. Ставка была на готовых специалистов. Приедет человек, сделает фильму и уедет, оставив фабрику без работников. После олимпиады новое руководство азербайджанской кинематографии взяло решительный курс на подготовку местных кадров и продолжает этот курс до сих пор. Это уже дало свои плоды. У нас сейчас имеются такие режиссеры, как Микайлов, Марданов, Шарифов...

— Впервые я пришел в кино в 1929 г. Написал вместе с Бек-Назаровым сценарий «Севиль» и принимал участие в его постановке. Потом в моей кинематографической работе наступил длительный перерыв. Несколько месяцев назад я вернулся в кино с тем, чтобы свою посильную помощь внести в дело возрождения азербайджанской кинематографии, которая все еще находится в тяжелом состоянии. Мною написаны сейчас два сценария: «В 1905 году» и «Алмаз». Я буду их ставить сам. Сначала «Алмаз», потом «В 1905 году».

— Насколько меня удовлетворяет работа в кино? Я бы никогда не взялся за дело, которого не люблю. Но все-таки, по правде говоря, работа в кино удовлетворяет меня меньше, чем театральная работа. В театре я привык к работе в живом темпе потому, что реальная действительность быстро находит свое отображение на сцене. В кинематографии же все делается медленно. Сделаешь сценарий, а он три месяца пролежит в ГУКФ и четыре месяца в директивных инстанциях, а нам пока ставить нечего, фабрика стоит и ждет. С особенностями нашего положения, как национальной организации, мало считаются.

— Самый большой недостаток нашей работы в том, что мы не сумели установить тесного творческого контакта и постоянного обмена опытом, между братскими народностями. С другой стороны центральная пресса недостаточно внимания уделяет вопросам национальной литературы и кинематографии. Азербайджан — детище Октября, молодая республика, не имеющая еще своей высокой культуры. Мы много берем от русской культуры. Но в то время как каждый успех русской советской литературы или кинематографии немедленно находит свое отображение в азербайджанской прессе, о явлениях нашей культуры в центральной прессе появляются сообщения, главным образом, тогда, когда какой-нибудь тюрк попадет в Москву и сам напишет статью. Очень мало внимания уделяет национальной кинематографии и газета «Кино». А ведь нашим подрастающим кадрам необходима более широкая критика. И надо сказать прямо, руководящая роль русской литературной и кинематографической общественности недостаточна. В этом отношении с'езд должен быть поворотным пунктом к полному сплочению и дальнейшему сближению всех народностей СССР.

Б. Лавренев

Я считаю лишним разговоры о равноценности киносценария, пьесы и, скажем, повести или романа.

Киносценарий — это особый жанр литературы, сценаристы — такие же литературные творческие работники, как мы, прозаики. И киносценарии должны стоять на таком же высоком уровне мастерства, на каком стоят прочие жанры литературы.

Я в кино не работаю, впредь работать не собираюсь, и вот почему. Ряд моих произведений использован для экрана, но, к сожалению, никакого контакта в постановке картин по моим вещам с киноработниками и режиссерами добиться мне не удалось. Сценарии «гробились» киноработниками, которые считали, что они одни все знают и все понимают в киноделе.

Этот горький опыт отучил меня от работы в кино.

Вообще, по-моему мнению, писатель-беллетрист в кино—явление ненужное. Эти жанры (проза—кино—сценарий) настолько диаметрально противоположны, что писателю-беллетристу трудно настроиться на киноработу, а кинематографисты часто не понимают писателя.

И это не их вина, а беда обеих сторон. Мне кажется, что кино настолько своеобразно, что не может быть и сравнения сценария с пьесой. Сценарий должны писать сценаристы, специалисты своего жанра, знающие все «секреты» этого дела, только они смогут дать высокохудожественные произведения этого особого жанра литературы.

Е. Габрилович

— Обычно говорят о родстве сценария с пьесой. Я же считаю, что по законам своего строения сценарий ближе к повести, к новелле. Новелла укладывается в сценарий и в фильму легко и органически. Примером может служить «Пышка». Поэтому совершенно ясно, что сценарий лучше всего напишет тот, кто умеет писать рассказы. Законы сценария ближе к законам новеллы, чем к законам романа или пьесы.

Отсюда понятно, почему новеллист Евг. Габрилович пришел работать в кино, в то время как работа для театра его ни разу не соблазняла.

Первой работой Евг. Габриловича для кино был совместный с А. В. Мачеретом сценарий «Потонувшие львы». Сейчас он работает совместно с Е. Л. Штейнбергом над сценарием «Обыкновенный человек».

— ...Искусство кинодраматургии несомненно идет на под'ем. Оно ищет своих законов, своего стиля. Руководство при этом как бы стремится найти какие-то общие законы, какой-то стандарт...

— ...Здоровый стандарт, — подумав, поправляется **Габрилович.**

— Это стремление найти какие-то нормы, пожалуй, закономерно. Но оно несколько стеснительно. Кино как настоящее искусство должно вместить много стилей, из которых каждый имеет свои законы, свое лицо. Я считаю, что каждый писатель должен принести в кино свой стиль, свое своеобразие, свое понимание кино.

Вопрос о взаимоотношениях автора и режиссера не вызывает у писателя тревоги:

— Работать можно только с тем режиссером, мировоззренческие и стилевые устремления которого совпадают с мировоззренческими и стилевыми устремлениями писателя. В процессе постановки примат, естественно, принадлежит режиссеру и, если его творческие устремления близки кинодраматургу, то нечего бояться, что он исказит или не сумеет материализировать образы сценария. Работать над сценарием гораздо легче под наблюдением режиссера, чем без этого наблюдения. Работа над «Потонувшими львами» под активным наблюдением **Ю. Я. Райзмана** шла у меня легче, чем работа над сценарием «Обыкновенный человек», в которой режиссер не принимает участия.

— Я люблю кино и верю в его огромные возможности. На сценарий «Обыкновенный человек» я смотрю, как на первое свое кинопроизведение и вообще как на произведение, очень для меня значительное.

— Проблемой «маленького человека», начиная с «Шинели», русская литература занималась в течение всего XIX в. И вот я поставил себе задачей проследить всю жизнь современного «маленького», обыкновенного человека, с обыкновенной внешностью, не обладающего никакими особыми талантами и страстями. Проследить, как он живет, работает, страдает, радуется, любит, ревнует. Подтема вещи — советский большой город, поднимающий и выращивающий обыкновенного человека. Эта тема интересна и для прозы. Я попытаюсь в этой вещи дать экранную инверсию прозы.

— Работа над сценарием так же интересна, дает такое же творческое удовлетворение, как и работа над беллетристическим произведением.

Л. Славин

Свой первый сценарий я писал как зрительно-слуховую повесть.

Я старался выражать действие этой лирической комедии через эффекты зрительные и слуховые.

В первом абзаце этой заметки я назвал свой сценарий «повестью», во втором — «комедией».

Действительно, жанр сценария лежит где-то посредине между прозой и драматургией.

Имея опыт в той и в другой, я тем самым имел опыт и в скрещении этих двух видов литературы.

Что касается сравнительной «легкости» одного жанра перед другим, то ведь «легкое» и «трудное» в искусстве определяется десятками разнообразнейших причин, в том числе например темой. Если речь идет обо мне, то для меня равно трудно писать роман, пьесу и сценарий. Во всяком случае, писать сценарий такое же подлинно писательское дело, как и всякая другая литературная работа.

Впрочем для меня в этом деле есть одно темное место. Это — взаимоотношения автора и режиссера.

Особенность киноискусства такова, что режиссер здесь тоже автор. Автор — т. н. режиссерского (рабочего) сценария.

Таким образом между кинопьесой и кинофильмой лежит еще одна увесистая рукопись, принадлежащая перу режиссера.

Естественно, что на этом этапе замысел и фактура, придуманные автором, могут претерпеть сильные изменения, которые автор сможет посчитать искажениями.

Силой обстоятельств (поездкой в Монголию) я был оторван от творческого общения с режиссером моего сценария (А. В. Мачеретом) именно в тот момент, когда оно складывалось дружно и счастливо для нашей работы.

И вот это непредвиденное обстоятельство даст мне возможность сейчас убедиться: на благо или во вред фильме идет разобщенная работа автора и режиссера?

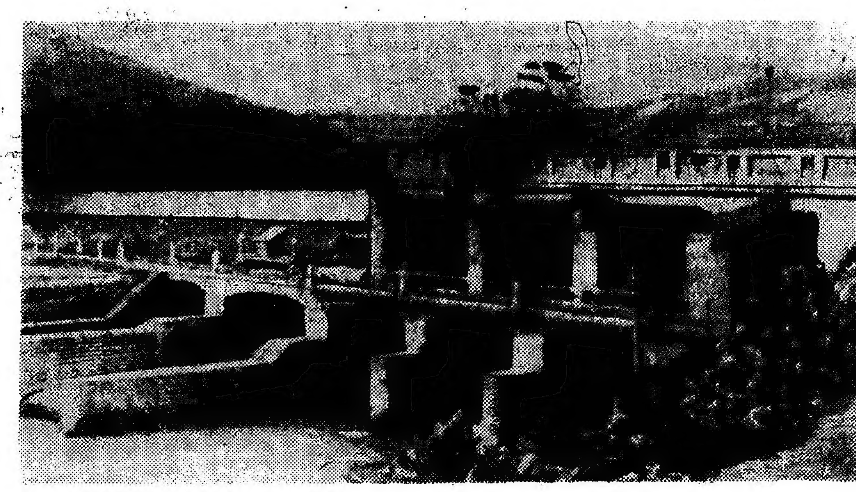
Открытие первого всесоюзного с'езда советских писателей состоится 17-го августа в 6 час. вечера в Колонном зале Дома союзов.

ПРЕЗИДИУМ ОРГКОМИТЕТА ССП СССР.

Материалы к с'езду писателей, не вошедшие в этот номер, будут напечатаны в следующем.

ПУСК РИОНГЭСА

Фото Н. Вихирева



30 июля состоялся торжественный пуск Рионской гидроэлектрической станции в гор. Кутаисе. Союзкинохроникой был послан на самолете оператор Н. Вихирев, на самолете же доставивший заснятый материал в Москву. Станция мощностью 48.000 киловатт обслуживает Кутаис, Тифлис, Сурамский перевал и город Зестафони. На открытии присутствовали начглавэнерго Винтер, предзакцик Махарадзе и др.

ЗДАНИЕ БЕЗ ФУНДАМЕНТА

Где найти литературу по вопросам кино?

Нет такой литературы ни в книжных магазинах, ни в библиотеках. Нет литературы и по кинотехнике, постановочному процессу, учебному кино и т. д. Чтобы стало понятно до конца убожество книжной полки по кинoвопросам, следует еще познакомиться с библиотекой ГИК—этим «храмом киноискусства». Несколько библиографических редкостей, в большинстве устаревших и переводных, несколько книжек издания 1924—1929 гг. с крупными идеологическими ошибками,—вот весь книжный капитал ГИК. Студенты учатся почти исключительно по записям лекций преподавателей. Точно так же, как теоретическое и практическое просвещение в области сценарного и режиссерского искусства творческих работников проводится у нас зачастую на квартирах.

Не является ли совершенно катастрофическое положение с изданием литературы по кино одной из серьезнейших и непосредственных причин количественного и качественного отставания советской кинематографии от требований партии и правительства? Можно ли говорить о поднятии идейно-художественного уровня нашего производства, о создании новых и повышении квалификации старых кадров, об овладении техникой, о развертывании теоретической работы, о привлечении к кино внимания широкого общественного мнения, когда мы лишены элементарной возможности суммирования нашего опыта и передачи его другим при помощи книги?

Отсутствие книги отражается особенно сильно на росте и воспитании кадров национальной кинематографии. Вопросы технической учебы, сдачи обязательных экзаменов по техминимуму, так четко поставленные решениями партии, в кинематографии встречают исключительно серьезные препятствия опять-таки в отсутствии книг по кино.

Советская кинематография—огромная новая область, сложная и действительно специфическая—до сих пор не имела и не имеет своей базы для создания литературы.

По сей день книги по кино издаются «постольку, поскольку», это совпадает с интересами того или иного издательства. Интересы эти были различные, случайные, но в подавляющем большинстве случаев—это, конечно, **коммерческие** интересы. А характер интересов определял и характер издаваемых книг.

До 1933 г. было издано 1 244 названия книг. Цифра весьма отрадная, но при первом же близком рассмотрении ее оптимизм немедленно рассеивается.

483 названия книг падает на либретто и проспекты фильм, 187—на биографии кинорежиссеров, 41—очерки, беллетристика по кино. Иначе говоря, **60 проц. книг издано для кинозрителя.** Остальные 530 названий охватывают теорию кинотехники, экономику кинопромышленности и пр., **причем 60 проц.** их опять-таки рассчитаны на кинолюбителя, освещают вопросы в пресловутом разрезе «кино и общественность». **Коммерческий уклон** этих изданий очевиден.

Киноработники за все время получили около 200 названий книг **(16 проц.).** При этом наибольшее количество литературы выпущено в 1929 г. и раньше. (В 1929 г. ликвидировано издательство «Теакинопечать»). А это означает, что **книги по кинотехнике, по кинопроизводству (65 проц. всех книг) устарели, звуковое кино совершенно не получило отражения.**

Анализ 50 наиболее существенных книг по теории, истории кино и т. п., проведенный редакционно - издательским сектором ГУКФ, говорит, что **большинство их является явной пропагандой идеалистических и формалистских теорий в области кино** («Искусство кино»—Штипт, «Философия фильмы»—Гармс, «Искусство экрана»—А. Вознесенский, ряд книг Шкловского, Эйхенбаума, Курса, Тимошенко и др.).

Еще партсовещание по кино в 1928 г. отметило, что **«в кинопечати нет идеологического единства. Литература по вопросам кино в большей своей части ориентировалась на мелкобуржуазного кинозрителя».** Это справедливое указание не было учтено в практике работы и в последующие годы. Своеобразная обезличка в издании литературы по кино отражалась крайне губительно. Далеко неблагополучно и сейчас на этом участке.

Как сейчас издаются книги?

ГУКФ создал год назад редакционно-издательский сектор. Но этот сектор не имеет издательской базы, и книги издаются немного Гизлегпромом и еще меньше ГИХЛ.

Как они контактируют работу?

ГУКФ, к примеру, хочет издать серьезные теоретические книги по кино, новые оригинальные книги, а Гизлегпрому выгоднее переиздавать старые книги по фото (на общий рынок). С огромными трудностями сдана в печать книга «Дух фильмы» Б. Балаш.

Редакционно-издательский сектор ГУКФ настоял на включении в план издания книг: проф. Чибисова, проф. Рабиновича, Сольского, Агокаса и др. Гизлегпром вынужден был согласиться, но потом выбрал удобный момент (некоторое опоздание авторов с представлением рукописей) и расторг договоры.

Случилось как-то в Гизлегпроме затруднение с бумагой. Тогда там, не долго думая, срезали, конечно, издания по кино. Потребовалось вмешательство директивных органов, чтобы заставить издателей снова включить в план книги по кино. Кто знает, что еще случится в издательствах и что послужит новым поводом для из'ятия кинолитературы из издательского плана?

Создав редакционно-издательский сектор, но не обеспечив издательской базы, ГУКФ сделал меньше половины дела, поставил под постоянную угрозу всю работу своего вновь созданного сектора.

Сектор уже сделал кое-что и оправдал себя. Кроме изданных уже в течение года работ (**«Методика комбинированной с'емки» Нильсена, «Шум лампы в звуковом кино» Голдовского, «Химия и технология светочувствительных материалов» Михайлова и Шкулина** и др.), редакционно-издательский сектор сдал в печать книгу **«Специфика кино» Н. Лебедева** (8 печ. листов), подготовил к печати **«Практика режиссуры» Кулешова** (10 печ. листов), **«Проблемы звуковой советской художественной фильмы»**—коллектив авторов ГАИС.

Но нет никакой уверенности, что книги выйдут. «Специфика кино» верстается уже 4 мес. Гниет на корню книга ГАИС о звуковом кино, хотя книг на эту тему у нас нет совершенно. Подготовленные к печати книги ждут, когда кончатся споры с издательствами.

Лежат в редакционном портфеле книги: сборник **«Встречный»** (Юткевич, Шумяцкий, Сутырин, Арнштам и др.), **«Творческий метод в кино»** (30 печ. листов), ответственный составитель Н. Лебедев, **«Теория операторского искусства»** (18 печ. листов), Нильсен, **«Теория фотографических процессов»** проф. Чибисов и др. В ближайшее время портфель пополнится еще такими работами, как **«Теория режиссуры»** Эйзенштейна (25 печ. листов), **«Запись звука»** инж. Буркова—учебное пособие (15 печ. листов), **«Теория и практика киносценария»** Туркина (20 печ. листов), **«Киноперспектива»** проф. Рыбина, **«Лицо советского киноактера»** (сборник статей актеров) и ряд др.

В нормальных условиях работы результат был бы несомненно еще больше. Вместо работы с авторами актеру сейчас больше приходится «работать» с издателями, уговаривать их. Для авторов также весьма неудобно иметь дело с двумя организациями.

Мимоходом не лишне отметить и недобросовестность некоторых авторов, приносящих большой ущерб изданию книг по кино. **В. Перлин,** например, обязался сдать работу «Военно-учебная фильма» в марте, но до сих пор не сдал (кстати, заметим, что **на эту же тему** В. Перлин, оказывается, заключил договор с НИС и тоже работы не сдал).

Задерживают свои работы с апреля-мая опер. **Калюжный** «Техника киноc'емки» (уч. пособие), **Варгафтик,** «Кино - фотоматериаловедение» (учебное пособие), А. Анощенко «Сценарии учебных фильм», **Ходатаев, Херсонский, Птушко**—«Мультипликация».

Невыполнение обязательств этими авторами вычеркивает из плана этого года их работы и не дает возможности включить другие книги.

По плану 1934 г. должно быть издано 125 названий книг. Вместе с журналами, либретто, газетой, плакатами и пр. это должно составить более 15 млн. листов оттисков. Иными словами, это — продукция довольно крупного издательства, равного ИЗОГИЗ и искусствоведческому отделу ГИХЛ, вместе взятым.

ГУКФ, созданием редакционно-издательского сектора сделав первый совершенно правильный шаг, должен сделать второй необходимый шаг — добиться создания собственного издательства.

И. АЛЕКСАНДРОВИЧ

Обсуждаем „Пышку“

Лицо класса

Франко-прусская война, закончившаяся разгромом французской армии, вызвала волну патриотического угара. Оскорбленные аристократы и понесшие убытки буржуа, трусливые чиновники министерств и недомыслящие обыватели всячески поносили «проклятых пруссаков». Бранить пруссаков и возвеличивать доблестных французов стало традицией и органической потребностью всех этих людей, отсиживавшихся в тылу в то время, как ремесленники и крестьяне французских провинций истекали кровью на полях Седана.

Шовинистический угар нашел отклик во французской литературе. Десятки писателей изощрялись в искусстве низвергать водопады хулы и проклятий по адресу прусской армии. Месть и презрение к врагам, патриотизм в тылу стали излюбленной темой литераторов. Не избежал этой участи и Мопассан, изумительный новеллист и верный сын своего класса. Так появились «Койка № 29», «Мадемуазель Фифи», «Пышка».

«Пышка» — одно из ранних произведений Мопассана, принесшее автору заслуженную славу. Нужно огромное мастерство и талант подлинного художника, чтобы в маленькой новелле дать такие острые характеристики, так беспощадно разоблачить лживый и лицемерный патриотизм аристократов, торгашей, блудливого болтуна, рисующегося своим демократизмом, и жирных монахинь.

Мопассан не любил увядающих аристократов, сытых буржуа, ненавидел клерикальную Францию, но в «Пышке» он издевается над ними не только за их низость, подлость и лицемерие, но и за дурной патриотизм. Он противопоставляет им Пышку, честную и последовательную патриотку, падшую женщину, но достойную француженку.

Обличительная тема у Мопассана, быть может против желания самого художника, прозвучала много сильнее, чем шовинистское обрамление, и поэтому «Пышка» — приговор лжи и подлости буржуазного общества — оказалась вполне достойной для работы над нею молодого советского режиссера Ромма.

Перевод литературных произведений на язык кино — задача трудная. Здесь возможны два пути: либо оттолкнувшись от сюжета, написать сценарий, исходя из требований кино, пренебрегая литературным произведением, либо честно перевести автора на экран с языка литературы на язык зрительных образов, почти как иллюстрацию, стараясь сохранить авторский стиль и своеобразие. Ромм избрал путь второй.

*

Действие в «Пышке» ограничено. Все события развиваются в дилижансе по пути из Руана в Гавр и в маленькой гостинице. Значительная нагрузка, характеристика героев падает на диалог, на разговоры, реплики. Казалось бы почти невозможным передачу всего этого в немой фильме. К тому же звуковое кино отучило нас от титров. Но Ромм не боится титров. И с первого же сообщения о том, что «девять патриотов ехали из Руана в Гавр, ехали потому, что война никогда не мешает торговле», зритель незаметно для себя не читает, а почти слышит и эпические повествования автора фильмы и реплики мопассановских героев.

Повесть о девяти патриотах и девушке Пышке даже будто выигрывает от того, что ничем не нарушаемая тишина дает возможность зрителю сосредоточенно и собранно ощутить изящную, тонкую ткань новеллы.

Да, это настоящий Мопассан. И натурные с'емки, и павильон, и дилижанс, и костюмы, и грим — все это не Америка, снятая под Одессой; все это продумано, тщательно воспроизведено и талантливо обыграно.

Великолепен типаж. Луазо и его жена — какая беспощадная сатира. Как противен Карре — Ламадон. Как мила его супруга «служившая лучшим утешением знатных офицеров, пригнанных в руанский гарнизон», надменный граф и графиня — как они величественно скромны. Не знаешь, что противней — заплывшие жиром масляные глазки демократа Корнюдэ или лица увенчанных крылатыми шляпами монахинь. И наконец Пышка — пухлое, курносое наивное существо. Вот она живая глядит с полотна экрана.

Фильма изобилует богатством внутренних переживаний героев. Внешнее проявление тонких психологических нюансов передано с необычайным мастерством в незначительных поступках и в богатой мимической игре персонажей фильмы. Ромм очень искусно пользуется методом отраженной передачи событий. Это настоящий язык кино. Лакированные ботфорты, бережно установленные Луазо у двери прусского офицера, это не эпизод, а характеристика, косточка обглоданного цыпленка, брошенная Пышкой в бороду Корнюдэ, — заменяет страничку рассказа, игра супругов Луазо в ладошки и эпизод с зубочисткой — это почти биография. Офицер, сменяющий головные уборы, становится из страшного смешным и жалким. Встреча офицера с Пышкой после принятого ею решения насыщена скупым драматизмом.

Дружеский шарж М. Милославского



Арт. Репнин в роли фабриканта

Сытость, довольство, скука, негодование, человеческие мысли, желания, ощущения переданы актерами с исключительной выразительностью. В этом заслуга и актеров и постановщика.

Актерский состав фильмы очень крепок. Хороша графская чета. Блестяща игра супругов Луазо (Горюнов и Раневская), очень тонко и тщательно разработанная мимика и жест оттесняют своей выразительностью остальных персонажей из числа патриотов на второй план. И это не потому, что остальные плохи, но в этой паре будто сконденсирована вся мелкая, жадная гнусная пошлость торгашеской обывательщины. Хорош артист Хаит в роли прусского офицера. Он только несколько злоупотребляет внешним рисунком образа. Резкая сухая походка, сжатые губы «наглые позы» — это слишком легкое поверхностное решение своей роли.

Особо нужно остановиться на Пышке. Молодая артистка театра Симонова Галина Сергеева создала очень тонкий и проникновенный образ глупышки-патриотки, гордящейся тем, что она подралась с прусским офицером. Он необычайно правдив этот образ. Пышка остается верной себе на всем протяжении фильмы. Она мстит пруссакам, как может. С вызывающей дерзостью она извлекает документ из чулка и не передает его офицеру, пока трусливый Луазо не приходит на помощь. Она искренне негодует против его гнусного поведения, не как женщина, — о нет, — как француженка. Ей кажется, что она поступает правильно, и какой гордостью дышит ее лицо, когда она встречает его происки непреклонным отказом. Как мучительны ее переживания перед создавшейся дилеммой, тоска, усиливаемая уговорами девяти патриотов, среди которых все такие почтенные и уважаемые люди. Какой сложный поединок чувств, мыслей разыгрывается в душе простой девушки, быть может крестьянской дочери (как хорош эпизод в хлеву — еще раз воздаем должное Ромму), как тонко, искренне и правдиво сыграна эта роль. И даже небольшой налет фривольности в жестах, свойственный ей, ибо Пышка все же не графиня де-Бревиль, а девушка, «живущая доходами от собственных занятий», даже это опасное место в своей роли Сергеева проводит с большой тактичностью.

Фильма, тяготея к сатирическому жанру, не злоупотребляет все же гротесковыми приемами, как легчайшим способом для издевки, и если не считать эпизода с перечислением святых, которые платили своим телом, — эпизодом явно выпадающим из общего стиля, — в остальном это умная и тонкая ирония.

Такой опыт лирической сатиры бесспорно заслуживает внимания.

И все же, при всех достоинствах, Ромм допустил огромную ошибку в концовке фильмы. Желая притти на помощь Мопассану, он выправил его ущемленное шовинистическим душком сознание простейшим приемом — он отомстил за Пышку. У Мопассана оскорбленная в своих лучших чувствах, обжигаемая холодным презрением Пышка плачет. У Ромма она бьет по щекам Корнюдэ и кричит аристократам и торгашам, что они прохвосты и сытые буржуа. Затем она берет булку у прусского солдата-конвоира (арт. Гурнян) и, вызывающе глядя на спутников, подсаживается к нему, как бы демонстративно отрешаясь от своего патриотизма. Четыре греха накладывает на Ромма этот маленький эпизод, ибо политически такое «прозрение» не обязательно в исторической фильме, как не обязательна и безмолвная интернационально-лирическая история служанки и немецкого солдата, ибо логически это не оправдано, ибо это противоречит здравому смыслу и, наконец, просто изменяет «хорошему вкусу», с которым сделана фильма.

Нельзя заставлять глупенькую простушку Пышку, только что оскорбленную «негодяем пруссаком», только что бранившую солдата-конвоира мгновенно переродиться и думать так, как думает советский режиссер Ромм, живущий в Москве в 1934 г. Самое большое, что могла сделать Пышка в ответ на обиду и прусского офицера, и дорогих соотечественников, это то, что делает она у Мопассана:

«А Пышка все плакала и плакала и ее неудержимые рыдания прорывались порой в промежутках между куплетами песни».

Можно об'яснять классиков, можно разоблачать их, если они ошибаются, но нельзя их фальсифицировать. И второе: нельзя маленьким эпизодом отмщения Пышки лишать зрителя ненависти к сытым и толстым торгашам, к лживым аристократам, к плотоядным служительницам церкви, ненависти, которая накопил он, глядя на всю историю Пышки. Месть Пышки сглаживает эту ненависть. И разрядив атмосферу негодования, Ромм делает ошибку уже не как политик, а как художник. Пусть зритель унесет с собой благородную ненависть к подлости и лживому патриотизму буржуазного общества.

Так было бы лучше.

БОР. НОВАЛЬ

Дружеский шарж М. Милославского



Арт. Мезенцева в роли графини

Дружеский шарж М. Милославского



Арт. Мухин в роли графа

Уверенность и мастерство

Оператор так же, как и художник, находится в большой зависимости от свойств и качеств материала и аппаратуры, употребляемых им в своей работе.

В кинофотографии качество материала, пленки, химикалий, качество и характер аппаратуры и оптики играют значительную роль.

Мне вспоминается выступление т. Колотозова на одном из операторских собраний, где он выдвинул мысль об «идеологии пленки», т. е. о том, что различные сорта пленок благодаря своим фотохимическим свойствам могут нести только ту или иную художественную нагрузку. Так, например, панхроматически эмульсия проделывает с оператором следующий трюк: снятый на ней какой-нибудь горновой с багровым от вечного жара лицом, на экране ослепительно бел, с нежнейшими переливами кожи. Но на панхроматическом материале оператор, комбинируя фильтрами, может добиваться любых результатов. Поэтому «идеология пленки» в конечном счете — это художественное творчество оператора.

Работа наших операторов над советской пленкой, с одной стороны, ведет к овладению техникой работы над ней, выявления ее возможностей как материала для художника, с другой стороны, должна давать в результате тот опытный материал, который необходим пленочным фабрикам, чтобы вносить соответствующие коррективы в эмульсию, чтобы операторы получили высококачественный материал именно для решения своих творческих задач.

Работа Волчка в фильме «Пышка» высокоценная работа по двум причинам: по своей технике и по своей художественности.

Фильма целиком снята и отпечатана на пленке «Союз». На эту пленку было много чисто технических нареканий, указывали на неровность, на стандартность и т. д. Но картина, сделанная т. Волчком, абсолютно ровна от первого до последнего кадра, она абсолютно чиста и сделана в одном тоне. Это значит, во-первых, что оператор в совершенстве владеет техникой своей работы, а во-вторых, что материал допускает получать на нем то, что желает художник. Я подчеркиваю, что я не собираюсь удивляться, что вот на пленке «Союз», а получился блестящий результат. Важно то, что молодой оператор, сделавший первую фильму, добивается блестящего технического результата на советском негативном материале. Это ставит Волчка в ряды наших лучших операторов и заставляет отметить ту упорную, тщательную работу, благодаря которой он этих результатов добился. Наряду с этим нужно отметить, что, судя по «Пышке», и все технические цеха Московского кинокомбината подтянулись и дали доброкачественную продукцию. Лаборатория прекрасно отпечатала. Декорации культурно построены. Световое хозяйство — на высоте.

Это доказывает, что постановочный коллектив сумел организовать свою работу.

Таким образом значительность работы Волчка и всего коллектива, делавшего фильму (режиссер, художник, постановщики, осветители, лаборанты), состоит в том, что спаянностью и настойчивостью они дали высококачественную продукцию по выполнению и по тщательности отделки.

Волчек показал, что он в полной мере овладел высокой культурой профессиональной операторской техники. Мастерство его ровно и уверенно, оно исключает «гениальные» эффекты на 20 метров и скучную серятину на остальных двух тысячах.

Но эту профессиональную чистоту Волчек перенес и в художественную трактовку вещи. Результат получился очень неплохой, но, мне кажется, что разрешение вещи нужно было искать в другом плане.

Перед оператором, снимающим вещь, отражающую определенную эпоху в истории французского буржуазного общества, стояло несколько путей трактовки материала. Первый — подражание французским художникам, работавшим над этим материалом или же над материалом, в той или иной мере связанным с обрисовываемой эпохой. Можно было искать приема в трактовке у Курбе и импрессионистов. Можно было стать на самый правильный путь, вскрыть материал по-новому с современной советской точки зрения дать портреты патриотов, изображенных в новелле Мопассана. Перед оператором был благодарнейший материал, имеющий богатейшую художественную историю, который разрабатывали и кисть Курбе, и кисть Ренуара, и карандаш Домье. У каждого из этих художников была своя манера, свой прием.

Дружеский шарж М. Милославского



Арт. Окуневская в роли жены фабриканта

Правда, Курбе не рисовал непосредственно патриотов 1871 г., но он, первый французский натуралист, проложил путь, нашел прием к показу человеческого лица.

Импрессионисты Ренуар и Дега рисовали парижан и парижанок, но у них была манера и трактовка материала, которая приложена и к другому материалу.

В трактовке Волчка я не нашел ни свирепой кисти Курбе, изобличающей своих персонажей, ни легкой моментальности Ренуара.

Волчек пошел по пути немецкого киноимпрессионизма, совершенно своеобразного явления в кинематографии.

Я ждал, что увижу хотя бы одну веснушку на лице у «Пышки», хотя бы один угорь у торговца вином. Но образы затонированы, как бы загримированы, и экран непрестанно напоминает, что это актеры.

Таким образом, грим, отказ оператора от настоящей фактуры лица, с моей точки зрения, большой минус. Какой бы жизнью заиграли эти лица, если бы на них не было этого тона, этого ласкового мягкого света. Может быть, вещь иначе задумана, она условна, но как бы выиграла фильма, если бы рожи этих буржуа взыграли во всей своей жизненности.

Волчек не сумел еще найти своего стиля портрета, того стиля, который имеет Тиссэ со своим чеканным конструктивным светом и блестящим обыгрыванием фактуры материала или Москвин «со своей мерцающей прозрачностью живого света», как на картинах Веласкеза.

Но портреты прекрасно сделаны, они хорошо освещены, правильны композиционно, они сделаны так, чтобы наилучшим образом доносить игру актера до зрителя. Это колоссальный плюс, и режиссер и актеры должны быть очень благодарны оператору именно за эту манеру работы.

Композиция кадров Волчка безупречна, даже слишком академична. Это холодит.

Светом Волчек владеет очень хорошо, пятна ложатся так и в такой тональности, как этого хочет художник. Но с тональностью, с манерой я никогда не соглашусь: блики тяжелы, плосковаты, нет легкости и смелой игры светотенью.

Я бы предпочел, чтобы портреты в «Пышке» были сочны, как иллюстрации Доре к Рабле, что бы свет был более блестящ, чтобы на экране было больше глубоких и ярких тонов, чтобы не было условной серости.

Ведь именно в этой фильме, фильме, построенной на портрете, можно было бы дать блестящую галлерею типов и по-новому показать материал, хотя бы так, как Эренбург фотографически показал «Свой Париж», такой Париж, каким на открытках не показывают. А так остаются актеры, хорошо снятые оператором. В этом, очевидно, несколько повинен и режиссер. «Пышка» настолько интересная фильма, что спорить и говорить о ней можно и следует очень много. Я плохой литератор и боюсь, что даже не сказал основного, во всяком случае, далеко не все, что нужно говорить об этой картине.

Мои замечания по художественной трактовке фильмы, безусловно, индивидуальны, мое несогласие с той или иной формой трактовки ничуть не умаляют достоинства работы Волчка, я стою на несколько иных позициях, я воспитан на «типаже», на любви к оригинальному лицу, на реалистическом понимании фотографии. Я мне жалко, что оператор не использовал блестящий случай развернуть свою палитру, показать интереснейших живых людей, с их бородавками, веснушками, угрями, игрой кожи, мускулов лица, своеобразным и всегда индивидуальным блеском глаз. Я уверен, что у жены виноторговца лоснится нос, и жалею, что этого не увидел.

Правда я увидел прекрасно снятых актеров, прекрасно работающих. Я чувствую, что должен оговориться тут же, иначе меня обвинят в пристрастии к типажу, а это грех. В кино должны сниматься актеры, и в «Пышке» — в особенности. Но нужно помнить, что на театре делают характерный грим и он работает, а в кино «тон» стирает все живое с лица человека, а я люблю живые лица на экране, пусть не столь эстетные и не только нравящиеся лаборантам, но живые.

Оператор Волчек своей работой над «Пышкой» сделал значительный вклад в культуру операторского дела в советской кинематографии.

А. ГОЛОВНЯ

Полнокровный памфлет

Самое отвратительное угнетение опирается всегда на лучшие чувства угнетаемых. Никто не может убедить человека действовать вопреки своим интересам лучше, чем это сделает он сам. Поэтому все системы эксплоатации, капитализм в особенности, поразительно тонко владеют искусством обмана. Обман — орудие производства буржуазии, инструмент и метод ее системы организации мира. Капитализм знает, что он не провел бы ни одной войны, что он не смог бы создать ни одного эксплоататора, если бы из драгоценнейших социальных чувств человечества не сделал своих союзников. Он знает, что войну нельзя вести, не экспроприировав понятия патриотизма, что эксплоатировать нельзя, не обратив на себя понятия общего блага.

Патриотизм, общее благо — эти абстракции концентрируют в себе редчайший опыт мира, они напоены неисчислимым количеством чувств и эмоций, сопровождающих человека через всю его историю. Строем изощреннейшего социального обмана капитализм отчуждает их в свою пользу против интересов действительных творцов и носителей этой культуры.

Массовый человек, рабочий и крестьянин капиталистического мира, отрезан от обобщения социального опыта, и он не знает, во что он уже вырос. Его философское сознание искусственно задержано, оно стоит значительно ниже его трудовой и технической культуры, он больше и лучше работает, чем думает, острее воспринимает действительность, чем понимает ее.

На создание и углубление этого разрыва эксплоататорские классы никогда не жалели ни творческих, ни организационных усилий. Поколения людей, веера разнообразных профессий были специализированы для этой работы. От великих инквизиторов до ничтожных поэтов и от великих поэтов до ничтожных инквизиторов — они вместе с культурой труда создавали культуру обмана.

Чувство лжи привилегированных и ложь чувств эксплоатируемых замечательно рассказаны в мопассановской «Пышке». Как в капле воды мир, «Пышка» отразила всю систему и механику капиталистического строя. Мопассан знал истину о войне, патриотизме и буржуазии, но он хотел знать не всю истину. «Вы понимаете, сударь, что бедные люди должны помогать друг другу... Ведь это сильные и знатные ведут войну»... говорит у него церковный сторож «удивленному графу», наткнувшемуся на то, что прусские солдаты помогали «толстым крестьянкам, мужья которых были на войне» чистить картофель, качать и убаюкивать плачущих детей... «Один из солдат даже стирал белье для своей хозяйки, совершенно беспомощной старухи».

Мопассан знал истину, но она была ему чужой, и у него не было вкуса к такой истине. Если бы надо было назвать тему и смысл мопассановской «Пышки» для него самого, то можно было бы сказать, что это горечь человека, до конца знающего свой класс, но настолько свыкшегося с ним, что его свойства он считает органической принадлежностью всех классов и его позор распространяет на все человечество. От истины бывает легче отказаться, чем от класса, осудить весь мир проще, чем оценить в нем свою действительную роль. Именно поэтому Мопассан толкует Пышку либерально гуманистически, это рассказ о «бедных людях», снисходительно сословное признание, что и проститутка может быть патриоткой и иногда в гораздо большей степени, чем «девять патриотов».

Еще заметнее классовость мопассановского зрения на том, как он расправляется с Корнюдэ, радикалом и революционером «Пышки». Он понимает, что Корнюдэ все-таки на голову выше окружающего его сброда и, за исключением одного раза, в самом конце, где он заставляет Корнюдэ тупо насвистывать «Марсельезу» под плач поруганной всеми, в том числе и им, Пышки, ничего не говорит о его радикализме. Это было бы «тенденциозно». Но он художнически компрометирует его на каждом шагу. Он шельмует его участие в войне, его пиво, его «худые пальцы и жирные волосы», даже его великолепную пенковую трубку, превосходно обкуренную, но «такую же черную, как зубы ее хозяина», его рыжую бороду и его невоздержаность: Корнюдэ в первую же ночь излавливает Пышку в коридоре гостиницы по дороге «из двери с выразительными цифрами» в свой номер, — и этим Мопассан сводит на нет возмущение Корнюдэ «гнусным поступком» шайки торгашей, насильственно затолкавших Пышку на кровать прусского офицера. Мопассан не верит, что радикализм сделал Корнюдэ другим, он толкует его, как особую разновидность своего класса, и здесь нужно воздать должное его художнической проницательности. Он попадает куда дальше, чем метил. Но Мопассан не захотел сделать выводов из того, что сам знал о богатых и бедных, он заклеймил их одинаковостью и остался один на один со своим классом. И когда он сходил с ума, то олицетворением класса ему казалась Эйфелева башня, отовсюду видная, везде настигавшая его и, в конце концов, раздавившая его мозг своей пошлостью.

Совершенно иначе выглядит эта тема, повернутая от Мопассана. Ее материал, поставленный под свет другого класса, даже оставаясь почти нетронутым, сохраняясь почти таким, каким видел его сам автор, получает при этом то единственное, чего не додал ему Мопассан: адресата. Вместе с адресатом он получает и новую функцию. Формально совершенная, но эстетически приподнятая, удобно расположившаяся в иронической интонации автора и жанра, эта пессимистическая новелла, последние слова которой говорят о рыданиях Пышки, «по временам прорывающимся во мраке ночи», превращаются в полнокровный политический памфлет.

Так именно показал «Пышку» Михаил Ромм, ее тема из гуманистической превращена им в классовую социалистическую тему. «Пышка» переакцентирована им в произведение советской культуры. Ромм монументализировал «Пышку» идейно и драматургически. Заслуживает специального анализа перевод произведения в новый идейный ряд, систематическое исключение из мопассановского изложения его полемики с действующими лицами, погашение его внимания к частным интересам и «бытовому жанру» произведения и включение в него новой задачи. Это важно в связи с частым за последнее время обращением к классикам.

Замечательна также и драматургическая трансформация «Пышки». Искусство — это раскрытая образами связь явлений, а не рассказанная словами связь понятий. Чем короче и нагляднее связаны явления, чем меньше описаний потрачено на установление и развитие связей, тем произведение искусней, тем выше в нем и тем выше им само искусство. По сравнению с новеллой, в «Пышке» Ромма чрезвычайно туго сконденсированы сюжет и время произведения. Обстановка и ситуация из описания, предваряющего действие, переведены в обстоятельства образа действия. То же произошло и с характеристикой героев. Благодаря отчетливости новой темы, Ромм достиг абсолютной цельности композиции. Она состоит из трех створок-эпизодов, смыслово и структурно необычайно гармоничных. Первый эпизод — еда Пышки — включает в себя одновременно завязку и экспозицию. Второй, центральный эпизод картины — гостиница — состоит из четырех стремительных и кратких этапов развития сюжета. Это приезд и выяснение положения, реакция патриотов на поведение прусского офицера, нарастание раздражения против Пышки, уговоры и от'езд. И наконец, третий, завершающий картину, рифмующий с первым, второй эпизод еды — такова строгая и совершенная по легкости композиционная схема картины. В ее просторно, без единого слова авторской ремарки, без единой надписи от экрана, с прозрачной образной ясностью ложится могучий художественный памфлет. Недоступные, казалось бы, для кинематографического показа темы общего блага в себе и общего блага для себя, патриотизма для дураков и методов его эксплоатации, показанные на истории группового, австралийского, девятикратного изнасилования сознания Пышки, философия, механика и техника системы социального обмана развернуты Роммом в убийственно убедительное зрелище духовного обнищания одного класса именно в той степени, в которой он успевает или стремится ограбить другой. Драматургическая стилистика Ромма настолько тесно слита с материалом, что он легко и против Мопассана, но в мопассановской интонации раскрывает и доводит до ясного выражения аморфный у автора идейный ход произведения. Когда, уговаривая Пышку уступить офицеру, Луазо говорит ей: «Э, моя милая, в конце концов, патриотизм есть только патриотизм, не больше», — фраза кажется такой естественной, как будто бы ее сказал сам Мопассан. Ничего подобного этому Мопассан о буржуазном патриотизме, конечно, не говорил. Это мог сказать только советский драматург, но в том случае, если у него хватит для этого знания и мастерства.

Драматургия «Пышки» не имеет сколько-нибудь серьезных ошибок, но в ней есть, промахи, связанные, главным образом, с изобразительным строем картины. Это, например, мотив служанки и немецкого солдата, целиком принадлежащий самому Ромму. Считается, что здесь Ромм «поправил» Мопассана, вывел Пышку из мировоззренческой ограниченности буржуазного художника. Это, конечно, происходит от недостаточно внимательного чтения мопассановской «Пышки». Упоминавшийся уже церковный сторож, или церковная крыса, как с бессознательной неприязнью называет его Мопассан, говорит о немецких солдатах: «Их не очень-то забавляет война, поверьте, я убежден, что у них там так же плачут по мужьям, как и здесь, и у них будет такая же нищета, как и у нас». Луазо по этому поводу «сострил насчет прусских солдат, сказав, что они снова заселяют опустевшие селения».

Мопассан очень трезво и очень разносторонне выяснил и оценил мотивировки того, что победители-солдаты братаются с побежденными крестьянами, «эла не делают и работают, как у себя дома». Он подсказал им все — от социально классовых до биологических. Ромм гораздо культурнее, чем Луазо, но все-таки выбрал мотивировку Луазо. Нет спору, она очень удобна, потому что очень экономна. Занимая всего 60—65 метров, причем на собственно любовные сцены идет не больше 30 метров, она тащит за собой шлейф ассоциаций, общее место близости, разработанное для восприятия огромным количеством виденных картин. Кроме того, при всей примитивности она не выпадает из системы образных доказательств произведения и скорее худо, чем хорошо выполняет и некоторую идейную функцию. Но лачек американизма, привкус пейзанской идиллии, не нарушая образной систе-

„Алмаз"

«Яхши, очнувшись, задрожала от холода, прижала к себе ребенка и пролепетала:

— Дитя мое, умрем вместе...

Пенится дикая река на темном дне страшного обрыва... И только молния время от времени освещает ее бешеные волны.

Бежит Яхши, карабкается по суровым мокрым скалам и острым камням, бежит к страшному обрыву. Ветер развевает ее платье».

Эти строки не принадлежали Марлинскому, как подумал уже читатель. Это также не цитата из старинной повести эпохи романтического «Sturm und Drang».

Несчастная мать с ребенком на руках, предпочитающая смерть позору и возмездию, — один из традиционнейших образов романтического искусства прошлого века. Мы находим его сегодня в сценарии азербайджанского драматурга Джафара Джабарлы.

Однако я предостерегаю от поспешных оценок этого во многих отношениях интереснейшего сценария.

Яхши не погибла. В последнюю минуту, на «самом краю пропасти» ее удержала Алмаз, принимающая на себя «вину» Яхши. На «страшном» фоне романтической декорации, освещаемая вспышками молний, Алмаз забирает у Яхши ребенка. Этот мелодраматический эпизод — отнюдь не единственный в сценарии.

Приемы, на которых строится действие вещи, имеют уже свои «родовые обозначения». Это приемы, обладающие историей, когда-то очень популярные в «низких» жанрах и перенесенные романтиками в «высокую драматургию». Это «сценические неожиданности», «гвозди трагического действия» и другие, используемые в большей или меньшей степени Дж. Джабарлы. Заметно тяготение автора к внешним эффектам, к нарочитому обострению положений, к гротесковому в старом романтическом смысле построению эпизодов.

Излюбленный прием Дж. Джабарлы условно можно назвать приемом трагических недоразумений. Алмаз — центральный положительный образ сценария, вызывающий к себе большую симпатию зрителя, оказывается в силу «злополучного совпадения обстоятельств» покрытой общим презрением своих односельчан. Этому способствуют многочисленные враги девушки, но этому же, как ни странно на первый взгляд, помогает и сама героиня. Здесь мы сталкиваемся с любопытнейшей особенностью ее характера.

Романтиков упрекали в том, что поведение действующих лиц их романов и драм часто лишено логики. Герои Гюго, например, сплошь и рядом говорят противоположное тому, что должны были бы говорить, делают не то, что должны были бы делать. Они молчат, когда для молчания нет никаких разумных причин, и это молчание порождает целую цепь трагических событий. Алмаз подобно Бюг Жаргалю и Жану Вальжану молчит даже в тех случаях, когда это невыгодно только для нее одной. Так, молчание Алмаз относительно ребенка Яхши, совершенно неразумно; «освобожденное» от психологической логики поведение Алмаз, весьма логично с другой точки зрения. В общей мелодраматической концепции вещи оно закономерно. Ложь Алмаз и ее молчание обостряют и без того трудное положение героини, от которой уходит сейчас даже любимый человек. К финалу положение Алмаз становится поистине трагическим. Этого и добивался драматург.

«Алмаз» — это романтическая мелодрама. Было бы, однако, грубой ошибкой рассматривать «Алмаз» как продукт подражательного или эстетского реставраторства. Дж. Джабарлы отнюдь не стилизатор. Любовь автора к романтической декоративности и «сценическим эффектам» даст, быть может, в отдельных эпизодах неожиданный «эффект» восприятия.

Многое в сценарии выглядит сейчас, пожалуй, наивно. Но рассматривая сценарий в целом, нельзя не обратить внимания на некоторые его замечательные качества.

Джабарлы — автор с большим драматургическим темпераментом. Действие в «Алмазе» развивается с великолепной повествовательной энергией. От эпизода к эпизоду нагнетается сюжетное напряжение, достигая в сцене суда своей высшей точки. «Алмаз» — остросюжетный сценарий не только вследствие наличия в нем относительно сложной интриги. Самый тип сюжетной организации вещи, ее темп и другие характерные особенности делают сценарий подлинно увлекательным.

Совершенно очевидно, что кинематографическая занимательность может быть найдена не только в пределах мелодрамы. Мы склонны даже думать, что магистральная линия ее поисков проходит у нас в другом направлении. Но как жанровая разведка, как один из возможных ходов мелодрама Джабарлы представляет значительный интерес.

Признавая за мелодрамой все права на существование, мы не можем не указать, что работа в этом жанре требует внимательного учета его специфических свойств. Поясним, что именно под этим следует понимать. Выше мы упоминали о неразумном молчании Алмаз. Пока это молчание ограничивается взаимоотношениями героини с женихом, оно является, так сказать, ее «частным делом». Но то, что Алмаз не делает никаких попыток обратиться за помощью к партии и к государственным органам советской власти в районе или выше, оказывается уже социальной деталью ее поведения. С другой стороны, положение Алмаз в деревне, выгодное с романтико-мелодраматической точки зрения, трудно об'яснимо в условиях нашей действительности. Алмаз одинока, от нее отшатнулись почти все. Обладая богатыми мелодраматическими возможностями, эта ситуация тем не менее весьма сомнительна и может дать неверное представление о реальном соотношении классовых сил в советской деревне. Здесь действительность вступила в очевидное противоречие с мелодраматическими преувеличениями автора. Необходимо, пока есть возможность, лучше и полнее показать социальные силы, которые стоят за героиней и частью которых она является. Даже оказавшись внешне изолированной от деревенской бедноты, Алмаз не одинока. И это должно быть отчетливо «донесено».

В заключение несколько слов о вкусе. В ряде эпизодов, в характеристиках отдельных персонажей вкус и чувство меры изменяют автору. О некоторых мелодраматических излишествах сценария мы могли уже составить себе представление. Хуже обстоит дело там, где автор вводит в сценарий комедийные элементы. Юмор «Алмаза» невзыскателен и достигается преимущественно с помощью легко бьющейся посуды. Горшки с молоком разбиваются чуть-ли не в каждой части сценария. Их количество необходимо резко сократить.

Грубовато и однообразно сделана фигура Мирзы Самандара — учителя.

Недостатки «Алмаза» исправимы. В целом, на фоне многих наших сценариев «Алмаз» воспринимается неожиданно и ярко. Этой вещи совершенно не свойственна столь распространенная у нас болезнь — принципиальное или непринципиальное сюжетное безразличие. История бесстрашной комсомолки Алмаз, борющейся за бытовое раскрепощение женщины, за советское воспитание детей, за культурную и счастливую жизнь, рассказана Дж. Джабарлы с большим драматургическим волнением. Она обещает взволнованность у зрителя. В этом — достоинство сценария.

ГЕОРГИЙ БЕРЕЗКО

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ГЛАЗА

1 ЭСКИЗ И ГОТОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Является ли киносценарий самостоятельным родом искусства?

Существуют романы, стихотворения, драмы. Существуют различные литературные формы. Относится ли к ним также и сценарий?

Но ведь киносценарий вообще не существует. Правда, он пишется, но никем не читается (кроме нескольких человек на кинофабрике). Когда же фильма закончена, киносценарий исчезает бесследно. Надо было его придумать, сочинить, претворить в образы, написать. И не остается никакого литературного произведения. От него вообще ничего не остается. Это—полуфабрикат: он поглощен готовым произведением.

В этом есть что-то трагическое. Это выражается, между прочим, в том, что даже в случае наибольшего успеха фильмы публика запоминает имя режиссера, имена артистов. Имя же сценариста, даже если оно красуется на всех афишах, запоминают только профессионалы.

Не в этом ли кроется одна из причин, почему писатели, поэты, вообще художники слова отказываются писать киносценарии. Их нельзя соблазнить ни гонорарами, ни авторскими процентами. Ибо что остается от их произведений? Не потому ли именно и исчезают сценарии, что они не пишутся крупными писателями?

Писатели с именем обычно считают кино вульгарным искусством. И только это убеждение не позволяет им писать сценарии (тоже почти трагическая диалектика).

И все же сценарий—художественное произведение.

Он является первоначальным творческим замыслом, первой идеей, основным проектом будущего произведения. Я пока еще не касаюсь того, содержится ли такой проект в готовом виде в сценарии или должен еще быть закончен режиссером. Ясно одно: сценарий представляет собой набросок, план здания.

Сомневается ли кто-нибудь в том, что архитектурные проекты—художественные произведения? Не думаем ли мы, что работа над проектами и эскизами—самая существенная и решающая творческая работа и что «выполнение» представляет собой уже скорее техническую задачу, несмотря на то, что и эти проекты остаются скрытыми от широкой публики.

В архитектуре творцом и художником считается тот, кто составлял проект. Ему принадлежит слава, а не техническому исполнителю. И это, несмотря на то, что работа проектировщика остается на бумаге и не может оказать никакого непосредственного воздействия на широкого зрителя. Это в порядке вещей.

Ведь в самом деле, реализация точных архитектурных проектов в основном—не художественная работа. Следовательно, никакой архитектурной проблемы тут нет. Это доказывает лишь одно: **ценным художественным произведением может считаться нечто, не получающее непосредственной огласки.** Большего пример с архитектурой и не имеет в виду, ибо в театре и в фильме связь между эскизом и готовым произведением совершенно иная.

Как обстоит дело в театре? И там ведь сперва имеется написанная пьеса (обычно читают ее очень редко). Лишь драматические произведения классиков мы привыкли воспринимать непосредственно как произведения искусства. Большинство пьес нам приходится лишь «видеть» на сцене, для которой они точно также являются полуфабрикатами. Однако даже и в этом случае значение автора стушевывается не в той мере, как в кино.

Почему это происходит? Разве работа режиссера в звуковом кино (в котором ведь и текст написан сценаристом) по «зрительному» оформлению вещи значительнее работы театрального режиссера?

И театральный режиссер на сцене руководит игрой, дает творческое выражение жесту, каждой интонации, каждому слову. И на сцене работа над мизансценами, декорациями, освещением, музыкой и прочими важнейшими элементами спектакля не принадлежит драматургу. Напротив, **хороший сценарист содержит помимо действия и диалога точные указания относительно композиции групп, жеста и т. д.** Сценарист звукового кино (поскольку таковым не является сам режиссер) в большей мере, чем драматург, участвует в окончательном оформлении произведения. Почему же драматург значит все же больше, чем сценарист?

Мы знаем, что и в театре между автором и режиссером также происходит борьба за гегемонию, которая далеко еще не окончена. Но результаты борьбы будут зависеть именно от того, кто из них имеет большое творческое значение. Ибо общее соотношение сил остается прежним! Чем менее интересна сама по себе пьеса, тем интереснее могут быть специальные эффекты инсценировки. Великие режиссеры не появляются в эпохи великих писателей. История развития буржуазного театра вполне отчетливо показывает, что в сценическом представлении вопрос «как» стал преобладать лишь тогда, когда вопросу «что» стали отводить второстепенное значение, когда буржуазная драматургия вступила в период упадка, перестала порождать творчески революционные идеи (разумеется, в буржуазно-революционном понимании). Значение знаменитых театральных режиссеров еще в конце XIX века заключалось не столько в форме их инсценировок, сколько в их репертуаре, в литературном направлении, другими словами, в пропагандируемой ими идеологии. Крупное значение такого режиссера, как Брам, проистекало не из того, **как**, а скорее, **что** он инсценировал, из того, что он впервые популяризировал в Европе Ибсена, Стринберга и юного Гергардта Гауптмана. Он пользовался широкой известностью, но имя его означало **литературную** программу, т. е. идеологическую направленность. Можно ли сказать то же о современных крупных режиссерах?

Чем об'ясняется особенно выдающееся значение некоторых советских режиссеров по сравнению с значительно более скромным значением новых драматургов? Кажущееся сходство с буржуазным театром налицо. Но оно вызывается диаметрально противоположными причинами. Там это происходит вследствие упадка старой драматургии, здесь — потому, что молодая драматургическая литература первого социалистического общества **еще** строится, **еще** растет. Именно несовершенство литературы придает такое крупное значение режиссеру. Правда, что значение сохраняется за ним и тогда, когда он работает над постановкой классиков. Советскому режиссеру приходится не только инсценировать пьесу, но вместе с тем и наше сегодняшнее отношение к старому произведению. Новую пьесу ему приходится дополнять. Старую он вынужден истолковывать. Его историко-материалистическая об'ективность часто состоит в том, что он освобождает себя от традиции позднейшего буржуазного истолкования.

Вернемся к киносценарию. Наше отвлечение от темы лишь кажущееся. Ибо мы изучаем связь между проектом и его реализацией, между литературным текстом и его сценическим оформлением, между режиссером и автором. И если не ставить вопроса во всей его широте, то мы никогда не сможем подойти серьезно к **большой** проблеме, проблеме значения киносценария. Мы должны сперва осознать и уяснить себе, какое великое творческое, художественное значение мог бы и должен был бы иметь киносценарий, чтобы он занял свое место в кинопроизводстве. Пока киносценарий будет рассматриваться режиссерами и художественными руководителями, как сырье, до тех пор они не получат в свои руки подлинно художественных произведений. Но откуда возьмется у них уважение к сценарию до тех пор, пока они не увидят этих художественных произведений?

Прежде должна измениться принципиальная установка по отношению к сценариям. Для марксиста нет ничего необычного в том, что теория предваряет практику.

Я задавал вопрос, почему сценарий в отношении фильмы ценится ниже, нежели пьеса в отношении к спектаклю.

Мы знаем, что спектакль—это инсценировка литературного произведения, даже если мы и не собираемся отдельно прочесть пьесу. Между тем, при просмотре кинофильмы никому не придет в голову, что перед ним поставленный сценарий.

Это об'ясняется тем; что инсценировка его однократна и окончательна. Драматическое произведение может быть поставлено в одном театре иначе, чем в другом. Всегда может появиться режиссер, дающий новое толкование пьесы. Поэтому пьеса не поглощается целиком одной какой-нибудь инсценировкой. Она остается, она существует.

Между тем, фильма поглотила свой сценарий целиком. Поскольку последний не поддается вновь реализации, постольку он перестает существовать. И лишь исследование специальных комиссий могло установить, в чем состояло творческое участие сценариста в фильме. Можно ли после этого с чистой совестью уговаривать писателя взяться за писание сценария?

Верно и то, что творческое участие режиссера в фильме должно быть большим, чем в театре, и верно, что в фильме решающую роль играет также и оформление ее оператором. Ибо верно, что в фильме форма и содержание еще менее отделимы друг от друга, чем в прочих видах временного искусства. Нередко именно формальные эффекты кадра, настроения, идеи составляют существо содержания фильмы. Все это верно. И все же... в театре драматургическое произведение не всегда имело то значение, какое оно имеет сегодня. Ныне последовательность постановки такова: сперва пишется пьеса, затем ее играют, далее показывают публике. В историческом развитии театра наблюдается, между тем, обратная последовательность. При возникновении эллинской трагедии, равно как и при возникновении средневековых мистерий, сначала была религиозная община, т. е. публика. Отсюда выросли церемония, игра, театр. Но драматургии долго еще не было. Долго еще это были импровизированные представления, пока не развилась драматургическая литература с самодовлеющими художественными целями, и лишь тогда театр стал превращаться в великое искусство.

Кино появилось вместе с технической возможностью и капиталистической тенденцией делячески использовать эту возможность. Первые фильмы вообще не имели сценария. Киноаппарату дана была возможность полностью исчерпывать себя. Затем кино долгое время являлось лишь приносящим барыши средством пропаганды наивульгарнейшей макулатуры. **Лишь по мере тематического углубления кинематографа он формально стал возвышаться до подлинного искусства.** И он никогда не сумеет формально подняться еще выше, если он не будет повышаться тематически.

Уже в течение ряда лет кино, несмотря на новую технику выразительности в звуковом кино, не обнаруживает прогресса в художественном отношении: этот застой никогда не может быть преодолен чисто формальными методами. Первый прорыв здесь сделает не режиссер, а сценарист. И при этом только в Советском союзе. Буржуазное кино не имеет уже никаких перспектив для своего развития, так же как их не имеет и вся упадочная буржуазная культура. Капитал монополизировал кинематограф еще больше, чем другие отрасли промышленности. Выключен также и стимул к развитию путем конкуренции. И откуда буржуазному кино черпать новую тематику, новые творческие возможности, если оно должно отворачиваться от действительности.

Советское кино имеет перспективу **потому, что советский сценарист имеет перспективу.** Лишь на материале новой сценарной тематики может заново развернуться творческая сила режиссера. Многие вообще считают идеалом, когда кинорежиссер сам пишет сценарий для своих картин. **Можно привести множество доводов** в пользу этого положения. Но... стоит вспомнить, как развивался театр, когда театральные директора сами писали пьесы. Правда, Шекспир и Мольер также были театральными деятелями, и это не повредило ни их пьесам, ни их театру. Однако это был определенный этап в процессе развития, который привел к диференциации между драматическим произведением и театром. Позднее пьесы, написанные театральными деятелями, оказывались слишком «театральными» и неполноценными в литературном, художественном смысле. Ибо они исходили из готовых уже испытанных театральных форм и подбирали темы и проблемы, допускавшие наиболее действенное применение этих форм. Оказалось более плодотворным и для развития сценического искусства, когда «нетеатральные» литературные драмы поставили перед сценой, режиссерами, актерами новые задачи: найти новые сценические формы, в которых и эти «литературные» произведения могли бы действовать театрально.

В кино долгое время дело обстояло так, что приходилось жаловаться на слишком низкий уровень сценариев, обусловленный их излишней кинематографичностью (в том смысле, как мы говорим об излишней внешней литературно необоснованной театральности). Мы доискивались еще специфики кино и стремились к ее усилению. И эту «киноспецифику» сценария мы ищем в том, что к нему применимы уже известные, испытанные действенные формы кино.

Сейчас, однако, настало как будто время, когда сценарий ставит перед кинорежиссером **новые, еще неразрешенные** задачи, не всегда допускающие применение испытанных форм кино. Лишь эти новые задачи могут вдохновить его на дальнейшее творческое развитие киноискусства. Впрочем, в большинстве случаев невероятно, чтобы режиссер, пишущий сценарий, ставил перед собой столь трудные и рискованные задачи.

Эту задачу должен, конечно, решать посторонний сценарист, который меньше будет заботиться о соблюдении привычных норм и правил киноискусства.

Я сказал: новая тематика сценария может привести к новому расцвету и дальнейшему развитию методов оформления в инсценировке.

Что же означает для кино новая тема? Являются ли таковыми колхозные проблемы, социалистическое строительство, всеобщий кризис капитализма?

Несомненно. Но не специально для кино, а для всех видов искусства вообще. Итак, назовем это новым **материалом,** в котором специфика **темы** должна еще быть найдена в соответствии со спецификой искусства. Новая тема в данном случае означает для нас то новое, с точки зрения кино, **что до сих пор еще не получило кинематографического оформления.**

В одном ли материале тут дело? Ведь фильму на самую новую колхозную тему можно построить так, что кинематографическое оформление ее не будет содержать ничего нового. И можно более старый, **уже использованный неоднократно на экране материал обработать, как кинематографически новую тему.**

Материал дается действительностью. Действительность имеет, однако, многообразные формы проявления. Форма проявления, не получившая еще своего художественного отображения, представляет собой новую тему и тогда, когда материал, фактическое содержание этой действительности, подвергался неоднократному отображению.

Когда три живописца пишут одну и ту же сцену, причем один желает отобразить то психологическое содержание, которое выражают лица и жесты, второй—орнаментальную, линейную композицию группы, а третий (скажем, импрессионист) пишет лишь цветовые рефлексы света и воздуха, так что самые предметы становятся несущественными, тогда все три живописца имеют различные темы, хотя и используют один и тот же материал.

Когда Гриффиц изобрел крупный план, перед кинематографией раскрылся совершенно новый круг тематики. Появилась возможность показать более тонкие оттенки в выражении лица. Появилась возможность сделать психологию **видимой.**

С этого момента изображение на экране какой-нибудь любовной истории, неоднократно использованной в кинофильмах, становилось кинематографически новой темой, поскольку впервые на экране изображалось то, что до того оставалось невидимым,— психология. Ибо видимость психологии (получившей уже давно свое литературное отображение) для кино еще не была открыта.

Это изображение режиссера становится зарядкой для сценариста. Режиссеру Гриффицу приходит в голову мысль, что можно снять отдельно крупное лицо или руку и вмонтировать в фильму. Для сценариста (повторяю, сценаристом может оказаться сам Гриффиц) здесь существенно лишь то, что мы имеем эти два этапа работы в кино. Итак, сценарист усматривает в этой с'емке новую возможность, а именно возможность взглянуть на действительность с совершенно новой перспективы и из этой перспективы построить сюжет: таким путем создается новая тема. Действительность осталась та же. Но из этой перспективы сценария становятся видимыми, слышимыми, непосредственно воспринимаемыми через органы чувств вещи, которые до сих пор можно было лишь мыслить, комбинировать, чувствовать, которые, следовательно, не воспринимались киноаппаратом, макрофоном. Их можно было отобразить только литературно.

Существуют ли абсолютно внекинематографический материал и внекинематографические темы?

Нет!

Есть вещи, которые мы **сегодня** еще не умеем отображать посредством кино. Завтра или послезавтра придет кто-либо и откроет условия, в которых эти вещи также станут видимыми, слышимыми, воспринимаемыми киноаппаратом или микрофоном.

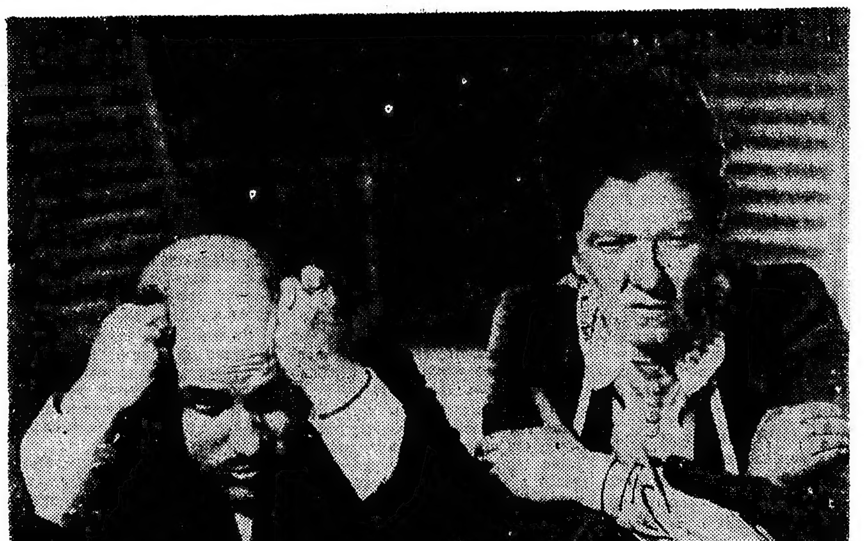
Это и есть творческий путь развития, генеральная линия кино: отображать своими специфическими средствами все новые области жизни, действительности. Это значит находить новые темы.

На этом пути режиссер и сценарист в диалектическом взаимодействии толкают друг друга вперед. Быть может, режиссер раскрывает новую формальную возможность. Сценарист усматривает в ней принцип, всеобщую точку зрения, с которой новая тема становится видимой; и тем самым ставит перед режиссером новую задачу, в процессе разрешения которой его оформляющее искусство отображения может развиваться далее.

Похоже на то, что формальное развитие кино на сегодня приостановилось. Похоже на то, что дальнейший шаг вперед должен исходить из сценария.

БЕЛА БАЛАШ

(Окончание в след. номере).



Из фильмы «Пышка». Реж. М. Ромм, опер. Б. Волчек, арт. Раневская и Горюнов в роли господ Луазо

мы, совершенно уродует стилевую систему вещи. Необходимая, но не найденная деталь снижает высокий идейный и драматургический строй произведения.

Драматургическая высота сценарной работы Ромма вообще определила постановку «Пышки», причем не только с хорошей, но и с дурной стороны. С хорошей потому, что, как говорят французы, хороший товарищ— половина дороги. Опираясь на такую высоту сценария, не сделать картину было невозможно. С дурной — потому, что, написав такой сценарий, одному и тому же человеку чрезвычайно трудно сделать режиссерски хорошую картину.

И, действительно, Ромм-режиссер тонко работает, но грубовато видит, его работа квалифицирована, но мало артистична, и это результат того, что драматург работал вместо режиссера.

Дело в том, что идея, сюжето-фабульное построение, образная система, музыка произведения — это одно из трех слагаемых изобразительного арсенала картины, ее драматургия. Второе слагаемое — это расположение и движение всего материала по кадрам от начала до конца произведения — мизансцена. И третье слагаемое — это соотношение людей и вещей картины в каждой ее точке, композиция кадра. Режиссер-сценарист, достигнув максимума в головной драматургической стадии работы, в дальнейшем бывает в состоянии только воспроизводить этот однажды достигнутый результат. На режиссерской стадии работы он в лучшем случае улучшает и подчищает сценарные из'яны. Ни свободы в трактовке, которая есть суть и смысл изобразительной работы режиссера, ни свежих творческих сил на то, чтобы бросить их вглубь драматургически собранного материала, у него не остается. В этом именно и заключается одна из причин драматургической неполноценности сценариев, написанных режиссерами.

Очень знающий и очень умный искусствовед, хотя и формалист, А. Гильдебрант говорит, что «наша фантазия развивается вместе с изобразительным актом», и советует скульпторам не дорабатывать ни одной части статуи до конца, пока большие массы произведения не станут выразительными. «Весьма важно,—советует дальше Гильдебрант, — чтобы фантазия сохраняла чувство возможности существования дальнейших форм». В этих «дальнейших формах» — все дело. Исчерпав себя на изобразительном акте сценария, фантазия режиссера засыпает, и он вынужден инстинктом художника писать плохие сценарии для того, чтобы не потерять чувство возможности существования дальнейших — режиссерских — форм.

Работая над первой постановкой, легко было недоучесть эту особенность и просчитаться. Ромм всю свою энергию вложил в драматургическую стадию работы, и оттого, что в «Пышке» не было сотворчества сценариста и режиссера, режиссер был только руками драматурга. Та же поглощенность драматургией помешала и правильному выбору актеров. Исходя из задачи создания девятикратного героя, Ромм не успел оставить себе места для образной трактовки персонажей. Воспроизводя сценарий, он непроизвольно обеднил их, лишил оттенков, заставил работать плакатно, как типаж. Глубина и дальновидность драматурга подсказали Ромму отсечение всех местных интересов мопассановского произведения, ибо они работали на гуманитарность и другой замысел. Он спас этим картину от реставраторства и бытовизма почти всех экранизаций классических произведений и от эстетического увлечения экзотикой материала. Но у него не было решительно никакой надобности лишать их глубины и вкуса.

Ромм боролся со слабостью своей режиссерской позиции, и это видно по виртуозной разработке фабульной стороны изобразительных задач. В этом смысле замечательна целая треть «Пышки», занятая дилижансом. Это не меньше 180—200 парных и одиночных портретов, сложность с'емки которых совершенно очевидна. Есть только один прецедент такой кинозадачи — картина «Жанна д'Арк» Фейдера, сюжет которой состоит из трех допросов Жанны и изобразительно разрешен в серии крупнопланных портретов. Дилижансы Ромма состоят из 11 кусков. Анализ одного из них — куска еды второго дилижанса — даст представление об об'еме и характере роммовской работы.

В этом куске три ситуационных и изобразительных цикла. Первый цикл ситуационно состоит из того, что люди, уехавшие из гостиницы, благодаря тому, что уговорили Пышку ночевать у офицера, начинают есть. Они окружили ее раньше стеной пренебрежения и молчания. Теперь начинается окружение едой. Пышка беспомощна, унижена, голодна. Цикл заканчивается тем, что она запихивает свою пустую корзину под лавку дилижанса. Изобразительно — это парные партреты соединившихся после гостиницы супругов. В предыдущем эпизоде в пару шли не жены, а соседки и сама Пышка. Поэтому новая перегруппировка обозначает соединение их не друг с другом, а против Пышки, и изобразительно подчеркивает ее бойкот. Второй цикл — самозабвенное переживание еды, в которое не просачивается и тень воспоминания об опустошении запасов Пышки в первом дилижансе. Помнит зритель, и у него заканчивается классовая характеристика коллективного героя. Изобразительно — это крупные и одиночные портреты, композиционный центр кадра — рот, каждый портрет дается в коротких акциях откусывания. Еда замыкается кадром обгладывания кости. Цикл начинается тем, что у Пышки дрожат губы, кончается ее слезами.

Третий цикл — авторская характеристика, изобразительная памфлетизация куска. Косыми и верхними ракурсами подчеркнуто животное в людях: срезанные лбы, выдвинутые челюсти, машина звериной еды. Цикл заканчивается портретом Пышки, у которой, наоборот, сняты только лоб и глаза. Замок эпизода — Луазо, торжествующая свинья, спокойный, даже как будто благодушный, сыт. Сыты и остальные девять патриотов. На протяжении семидесяти метров они до конца раскрыты перед зрителем. Они сожрали Пышку, как один человек.

Весь эпизод разыгрывает ситуацию на крупных планах по деталям, и они работают, как детали ситуации. Она движется ими, и поэтому двести почти фотографических портретов безукоризненно кинематографичны.

Кроме того, что опытный драматург давил неопытного режиссера, звуковое кино давило в «Пышке» на немое. Былая высота немого кино часто противопоставляется косноязычию звуковых картин. Верно, конечно, что в последний период развития немого кино оно было во много раз совершеннее искусства первого периода звукового кино. Но противопоставление их имеет не больше смысла, чем вопли о засорении русского языка словами революции. Вместо аргументации картинами создается миф о немом кино, особая специальность платонической любви к нему и, вероятно, не без задачи смотреть назад, а не вперед. Но неоспоримо, что язык немого кино уже невыразителен для нас, что его трудно слушать и еще труднее на нем говорить. Словарь и строй кино переменились. И так же, как требуется не столько творческое напряжение, сколько особый талант стилизации, чтобы хоть полчаса проговорить на дореволюционном языке, который еще 15 лет назад казался совершенно естественным и достаточно поместительным, работа в немом кино неизбежно связана с утечкой свободы и языковой простоты. Деревянность изобразительной интонации «Пышки», чрезвычайно похожая на тот акцент старательности, с которым говорят на чужом языке, в значительной степени происходит именно оттого, что «Пышка» произнесена на уже действительно онемевшем и архаическом наречии.

И все-таки при всем том, что изобразительный стиль «Пышки» натуралистичен, что она поставлена прямолинейно, жестко, исполнена в упор, что сценарий больше инсценирован, нежели трактован, и что «Пышке» нехватает глубины и ритма, Ромм сделал хорошую картину. В первой работе важно не только то, что сделал режиссер, но и то, чего он избежал. Ромм избежал всей той болтовни экрана, которой прикрывается мнимость драматургического и монтажного мышления кинематографистов. В «Пышке» нет Руана, батальных сцен, повозок, пушек, отступления французов, дождя, грязи, колес, копыт, беженцев, плачущих женщин с детьми на руках, снова колес, снова копыт, панорам, толстых француженок, раненых, убитых, касок, военной амуниции — всего того, что по немецкой поговорке очень просится, но не нужно. И это немалая заслуга режиссера. Он поставил себе большие задачи и многие из них решил с лаконизмом и искусством.

МИХАИЛ ШНЕЙДЕР

ЗАКЛЮЧЕНИЕ СПИСКА „БЛАГОДЕЯНИЙ“

Внешне это собрание походило на кабинет массового чтения. Председатель ревизионной комиссии РосАРРК т. **Алексеев** читал «увлекательный роман» — акт о хозяйственной деятельности Дома кино. Члены секретариата РосАРРК, актив и двое главных действующих лиц романа, присутствовавших на чтении, слушали внимательно и с интересом. Герои **Цейтлинг и Новоселов** сидели скромно с непроницаемыми улыбками на лицах.

Сухой деловой язык официального документа с неопровержимой ясностью доказал преступность деятельности теплой компании хозяйственных руководителей Дома кино.

Все, что было изложено в предыдущем номере газеты «Кино» о художествах и преступлениях группы лиц, получило полное подтверждение и было дополнено новыми яркими фактами.

Стало совершенно ясно, что дирекция Дома кино во главе с **Цейтлингом** и руководство рестораном во главе с **Новоселовым**, ничем и никем не стесненные, во всю ширь развернули деятельность по производству липовых счетов. Каждый банкет, каждая товарищеская встреча в Доме кино являлись источником новых благ для Цейтлинга, Новоселова и др., являлись завесой для прикрытия различных темных махинаций.

В счета по банкетам и товарищеским чаям вставлялись все расходы денег и продуктов, которых на данный момент по тем или иным причинам в Доме кино уже не было или предполагалось, что не будет.

Почва для таких злоупотреблений и хищений была создана ненормальными взаимоотношениями между дирекцией Дома кино, секретариатом РосАРРК и ГУКФ.

До сих пор не выяснено правовое положение Дома кино, нет устава, нет настоящего хозяина. Секретариат РосАРРК со дня открытия Дома кино занимался не своей непосредственной деятельностью, а мелкими хозяйственными делами, связанными с существованием Дома кино. Но и эти занятия секретариата РосАРРК носили не столько оперативный характер, сколько декларативный и протокольный. Дирекция Дома кино не считала для себя обязательными решения секретариата РосАРРК, исходя из того, что средства на существование Дома кино дает не секретариат РосАРРК, а ГУКФ.

Совершенно естественно, что при обсуждении акта ревизионной комиссии говорили не только о злоупотреблениях, обнаруженных в Доме кино, но и о правовом положении его.

Ни один из выступавших в прениях не высказал сомнения по поводу правильности всех фактов, приведенных в акте и в статье «Список «благодеяний». Только двое главных героев — Цейтлинг и Новоселов — пытались на скорую руку привести кое-какие оправдания своей «деятельности» и пригрозили доказать судебным органам, свою стопроцентную честность и бескорыстность.

Самокритичным было выступление ответственного секретаря РосАРРК т. **Варламова.** Он признал, что секретариат РосАРРК работал слабо и что за многое вскрытое ревизионной комиссией отвечает непосредственно он, Варламов.

Секретариат РосАРРК, заслушав акт и обсудив его, единогласно согласился с выводами ревизионной комиссии. Предшествовавшее заседанию секретариата собрание фракции РосАРРК тоже единогласно согласилось с выводами ревизионной комиссии и признало необходимым провести их в жизнь в самый кратчайший срок.

Решено:

Освободить от должности директора т. Цейтлинга, отстранить от должности зав. столовой т. Новоселова и его заместителя Поткина. Дело о бесхозяйственности и злоупотреблениях директоров Дома кино Юровицкого и Цейтлинга, зав. столовой Новоселова, его помощника Поткина и др. передать в следственные органы для привлечения к уголовной ответственности.

Кроме того фракция РосАРРК в своем решении постановила привлечь к партийной ответственности партийцев, руководителей Дома кино.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

СОВЕТСКАЯ ДЕЛЕГАЦИЯ
НА ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ КИНОВЫСТАВКЕ

Советская делегация на второй международной киновыставке прибыла в Венецию (Италия) утром 4 августа.

Несмотря на раннее время, делегацию встретили: генеральный секретарь выставочного комитета синьор **Мариани,** директор Международного киноинститута при Лиге наций **де-Фао** и представители большой итальянской прессы.

Вечером генеральный комиссар по делам выставки при правительстве Италии министр граф **Конта-Вольпи** устроил в честь советской делегации специальный прием.

На другой день, 5 августа, советская делегация устроила в кинотеатре «Кино Олимпия» предварительный технический просмотр уже прибывших советских фильм.

Ночью в этот же день состоялся просмотр двух художественных фильм — французской и американской.

Первой показали французскую фильму **«Пакетбот Тинасити»,** режиссер — **Жульен Дювивьера,** в главных ролях — актеры, знакомые нам по фильме **«Под крышами Парижа», Альберт Пежу и Мэри Глори.** Продукционист этой фильмы — г-н **Делян.** В фильме поражает блестящая операторская работа.

Второй была показана американская звуковая говорящая фильма **«Счастье одной ночи»,** режиссер — **Франк Копр,** производство фирмы **«Колумбия».**

Просмотр происходил в самом фешенебельном из европейских курортов **«Эксцельсиор» на Лидо.**

Советская делегация разработала и сообщила выставочному комитету свою программу работ.

Намечены 4—5 просмотров советских фильм.

Первой будет показана **«Гроза»,** второй — **«Челюскин»** и **«Петербургская ночь».**

Программу работ советской делегации пришлось несколько урезать только потому, что Москва задержала отправку ряда художественных и хроникальных фильм.

Пресса все время полна сведениями о советской делегации.

Недавно делегация получила официальную телеграмму от об'единенных киноорганизаций Польши с просьбой заехать в Варшаву на обратном пути.

Н—В.

СЕТЬ СВЕРТЫВАЕТСЯ

По плану Москино в период уборочной по области должно работать **650 передвижек.**

Однако уже **на первое июня** эта цифра сползла до 493 передвижек. С тех пор киносеть еще сократилась, но насколько, — Москино неизвестно. Киносеть беспрерывно свертывается, так как Москино не имеет денег на оплату проката фильм и на то, чтобы содержать простаивающих механиков. Тресту Москино неизвестно не только фактическое число бездействующих кинопередвижек, но и сколько проверено киномехаников, сколько организовано агитфургонов, словом, неизвестно ничего о выполнении оперативного плана.

Г. АЛИНА.

За 5 дней

Писатель **К. Державин** работает над сценарием «Дубровский» по одноименной повести **А. С. Пушкина.** Картина будет сниматься на Ленкомбинате режиссером **А. В. Ивановским.** Выпуск фильмы приурочен к столетию со дня смерти Пушкина. К работе привлечены консультанты-пушкиноведы.

●

Писатели **Левин** и **Михайловский** пишут сценарий «Юноша» по одноименному роману Левина. «Юношу» будет снимать Ленинградская фабрика Белгоскино.

●

Киноэкспедиция Союзкинохроники (режиссер — **Репников С. А.** и оператор — **Мазрухо Л. Б.**) в Дагестане снимает короткометражную фильму «Люди в горах» по очерку **П. Павленко.**

●

Писатель **И. Бабель** пишет для Востокфильм звуковой сценарий «Солнечная страна» о краснознаменной Кабардино-Балкарии.

●

Николай Погодин пишет сценарий для большой игровой фильмы на материале Северного Кавказа.

●

Ленинградская фабрика Союзкинохроники засняла для всесоюзного звукового киножурнала работу областной писательской конференции.

●

Союзкинохроника выпускает два киножурнала, посвященных с'езду писателей. Первый выходит между 10—15 августа и содержит материалы о творческих путях советской литературы. Второй, выходящий в конце августа, полностью отразит работу всесоюзного с'езда писателей.

●

Управление кинофикации при СНК РСФСР воспретило устанавливать стационарную проекционную аппаратуру в зрительных залах с числом мест менее 180 для немых и 300 для звуковых.

Республиканские, областные и краевые тресты кинофикации могут строить только звуковые кинотеатры.

Этот же приказ устанавливает твердый порядок в строительстве новых кинотеатров.

Разрешено в городах приспособлять под кино театры и строить новые трех типов:

однозальный кинотеатр с числом мест от 300 до 500;

двухзальный — звуковой — с числом мест от 600 до 900 и

многозальный звуковой с числом мест от 900 до 3000.

Для проектирования и строительства кинотеатров последнего типа необходимо особое разрешение Управления кинофикации.

Кроме того на летний сезон разрешено строить звуковые открытые кинотеатры (в парках, садах, курортных и дачных местностях) на 300 мест и больше.

В сельских местностях с количеством жителей свыше 1000 чел. разрешено строить однозальные звуковые кинотеатры на 300—500 мест.

●

Директор технической фабрики Ленкомбината т. **В. В. Михайлык** назначен техническим директором Московской кинофабрики и вступил в исполнение своих обязанностей.

●

Детская короткометражная фильма «Два товарища» (производство Азгоскинпром, режиссер — Марковский) принята ГУКФ и выпускается в прокат в количестве 75 копий. Фильма посвящена борьбе с детской безнадзорностью и уличными опасностями. В главных ролях 4-летние «артисты» **Зоя Корчагина и Вова Корецкий.** Действие фильмы происходит в Баку.

●

Звуковой киноочерк в 1 части «Симфония нефти» закончен озвучанием на фабрике Азгоскинпром (режиссер-оператор—Б. **Пумпянский,** звукооператор—**Муров,** композитор—**Паньев).** Фильма показывает знаменитый Лок-Батановский фонтан. ГУКФ фильму принял и выпускает 15 копий. Кроме того фильма будет прокатываться за границей Союзкиноэкспортом.

●

На фабрике Азгоскинпром в Баку запущен в производство сценарий «Инженер Гейдар», утвержденный и разрешенный ГУКФ. Режиссер —**Микаэлов,** оператор — **Ф. Новицкий.** Сценарий рассказывает о драматических эпизодах борьбы молодого инженера бурильщика Гейдара за новые методы работы на нефтяных промыслах. Авторы сценария—**А. Каплер и Тартаковский.**

●

На фабрике Азгоскинпром заканчивается монтаж детской немой картины «Мухтар» в 2 частях. Режиссер **Ага-Рза Кулиев.** Оператор—**Манаков.** Сценарий **Перельмана.**

ЕСТЬ И ДОСТИЖЕНИЯ

В моей статье, напечатанной в газете «Кино» от 4 августа, указано, что трест Киномеханпром и его заводы, кроме недостатков, имеют и ряд достижений. В чем выражаются эти достижения?

Значительно улучшилось качество усилительной аппаратуры и моторов Ленинградского завода. Звукозаписывающий аппарат «Кинап» в будущем году будет переконструирован в киноc'емочный и звукозаписывающий аппарат в виде единого целого.

Уже сейчас, в 1934 г., выпуском аппаратов «Кинап» Ленинградский завод обеспечивает большинству кинофабрик надежность и хорошее качество звукозаписи выпускаемых звуковых картин.

Во II квартале заводом освоены и выпущены 9-ваттные усилительные устройства, а к концу II квартала даны в макет и 20-ваттные усилители.

Наряду с этим завод дал прекрасные образцы звуковых передвижек, переданных для массового производства Одесскому заводу. Наконец, Ленинградский завод к концу года выпустит первую советскую проявочную машину и звукомонтажные столы своей конструкции.

Московский опытный завод значительно улучшил качество звукового блока «ЗБК». О былых болезнях блоков, вроде перекосов лентопротяжного механизма, сильного шума и скверной внешней отделки, разговоров больше нет. Через несколько дней завод сдает образец кинопередвижки оригинальной пальцевой системы.

Опытный завод дает в этом году сложнейшие машины: советскую перфорационную машину, отличительной особенностью которой будет абсолютная автоматичность и надежность в работе, печатную машину для копировальной фабрики.

До сего времени эти машины ввозились из-за границы.

Нельзя не отметить выпуск второй серии узкопленочного аппарата по Одесскому заводу, конструкция которого теперь уже не вызывает никакого недоверия. Он хорошо будет служить школе, МТС и совхозу, но работу над его усовершенствованием нужно продолжать.

Самарский завод поднимает качество ветрового фонаря «Летучая мышь» медленно, но верно. Одновременно Самарский завод готовится освоить кинопередвижку Московского опытного завода.

Однако, несмотря на значительное улучшение качества выпускаемой продукции, заводы не должны на этом успокаиваться. Необходимо еще выше поставить работу ОТК заводов, еще жестче подходить к отбраковке деталей, узлов и готовых изделий, не отвечающих пред'явленным к ним требованиям. Особенно это относится к Одесскому и Самарскому заводам.

Тесная связь с потребителями и активом работников кинопромышленности поможет изжить эти недостатки, преодолеть свою отсталость и занять одно из передовых мест в системе социалистической промышленности.

Управляющий трестом Киномеханпром НАБОКОВ

„АВТОКУРС“

Трест Союзтехфильм закончил производством полнометражную учебную звуковую фильму «Автокурс». 32 тысячи метров посвящены наглядному популярному показу устройства автомобиля и представляют собой первый опыт производства крупной технической фильмы. 10 августа в Доме кино Центральным советом Автодора были организованы общественный просмотр и обсуждение фильмы. На просмотре присутствовали все члены ЦС Автодора во главе с т. Лежавой и председатель Совнаркома РСФСР т. Сулимов. «Характерная особенность «Автокурса»,—заявил выступивший на общественном просмотре главный консультант по фильме профессор Е. А. Чудаков,—в том, что это учебная фильма. Все выпущенные до сих пор картины по автомобилизму рассчитаны на людей, знающих это дело. «Автокурс» же имеет в виду людей, совершенно не знакомых с автомобилем.

«Автокурс» очень последовательно раз'ясняет рабочий процесс автомобиля, правила ухода за машиной и, наконец, неисправности действия ее.

Выступавшие представители военных авто-мотошкол, фабрично-заводских автодоровских кружков, представители ЦАГИ, осоавиахимовцы и др. в один голос утверждают, что «Автокурс»—полезная, нужная, интересная фильма. Начальник управления военными автомоторными школами т. Пермяков находит, что «Автокурс» не лишен некоторой занимательности и смотрится как игровая картина, с безотрывным интересом. «Совершенно правилен примененный в картине прием повторения трудных мест,—говорит т. Пермяков,—так как учебная фильма должна быть рассчитана на людей со средней и даже пониженной способностью восприятия, для которых повторения необходимы. Все военно-учебные заведения и строевые части, имеющие моторные средства, будут пользоваться «Автокурсом» как учебным пособием». Тов. Пермяков вносит предложение создать такого же типа фильмы на тему: «Авиационный мотор» и «Полеты в тумане ночью» для начинающих авиаторов.

Представитель «ЦАГИ» тов. Воинов, видевший частички фильмы еще раньше, до общественного просмотра, подкрепляет свои выводы мнением двух молодых граждан, которых он привел на просмотр. Они совершенно не знали устройства автомобиля, просмотренные же отдельные куски дали им полное представление о нем. Это, пожалуй, самая высокая оценка.

Выступает молодая девушка-комсомолка Куликова. Она окончила кружок Автодора и говорит, что после просмотра фильмы знания, приобретенные в кружке, закрепляются, отшлифовываются.

Необходимо отметить не только учебно-методические, но и кинематографические качества «Автокурса». Тщательность отделки кадров, высокое качество мультипликационных работ, чистота звука и, наконец, блестяще сделанные цветные куски говорят о высокой кинематографической культуре постановщиков «Автокурса».

Давая в общем положительную оценку фильме, выступающие останавливаются на отдельных недостатках ее. Так, представитель Туркменской ССР т. Смолин говорит, что фильма будет трудно усваиваться националами. «Для национала-туркмена,—говорит т. Смолин,—труден метод, по которому построена фильма. В фильме сначала дается действие, а потом оно раз'ясняется. А нужно сделать наоборот.

Очень многие товарищи указывают на трудность усвоения отдела «карбюрация», недостаточную ясность устройства кривошипного механизма и т. д. Не везде в фильме правильно рассчитаны темпы, места работы цилиндров, карбюрация. Одни демонстрируются слишком быстро, другие же очень растянуты. Не везде оправдана и музыка. Зачастую она даже мешает.

Одна из важнейших ближайших задач—правильная и разумная постановка эксплоатации фильмы. Необходимо создать такие аудитории, которые могли бы охватить наибольшее количество обучающихся автоделу.

Подводя итог всем выступлениям, председатель Центрального совета Автодора т. Лежава заявил, что фильма «Автокурс» сыграет огромную роль в разрешении основной задачи, стоящей перед Автодором во второй пятилетке,—подготовки 750 тысяч шоферов. В этом отношении Автодором сделано еще недостаточно. Фильма для своего дальнейшего усовершенствования требует всестороннего детального обсуждения каждой его части. Кинотехнический показ—одно из наиболее сильных педагогических средств. Это блестяще подтвердила демонстрация «Автокурса».

Р. З.

14 августа в 17 часов в Одессе скончался старейший кинорежиссер пионер кинематографии

Петр Иванович Чардынин

О КАЧЕСТВЕ ОСВЕТИТЕЛЬНОЙ АППАРАТУРЫ

Для кинопроизводства нужна осветительная аппаратура в большом количестве, разного ассортимента и, главное, высокого качества. Сейчас на кинофабриках осветительная аппаратура, за исключением единичных образцов, совершенно не удовлетворительна, с низким коэфициентом полезного действия (КПД), громоздка и тяжеловесна, нестандартна ни между собой, ни к родам токов и зачастую некомплектна. Большая часть действующей аппаратуры ввезена из-за границы еще до 1927 г. и ныне устарела и морально и физически. Новая же аппаратура до сих пор у нас никем не изготовляется.

Из-за отсутствия технических нормативов и стандартов для осветительной аппаратуры и для электрических сетей кинофабрик осветительная техника на кинофабриках стоит на весьма низком уровне. Техника освещения не совершенна и дорога в эксплоатации. Канализация тока почти на каждой фабрике происходит по-разному, общей системы нет.

Это привело даже к такому курьезному факту как отсутствие в ГУКФ (в Техсекторе) какой-либо точки зрения на весьма низкий косинус ФИ на кинофабриках. Лишь когда органы Главэнерго стали выписывать стотысячные счета, тогда кинофабрики всполошились.

Равнодушие к осветительной технике привело к тому, что не подняли своевременно вопроса «о полуваттной» аппаратуре и лампах к ней.

У нас повсеместно употребляется аппаратура, главным образом, прожекторного типа с фацетным распределением света при дуге через реостат и ручном регулировании. Наиболее ходовые аппараты—3°, 5°, 6°, 7° и 100 см. По характеру действия эти приборы можно считать удовлетворительными, но у нас они весьма громоздки и работают без анализа технических параметров.

Кроме этой аппаратуры, имеются в ходу дуговые автоматы нижнего и верхнего света, «полуваттная аппаратура», ртутный свет и другой, разных мощностей и К. П. Д.

Угли совершенно не стандартизованы и вообще с углями катастрофический прорыв, вплоть до того, что фабрики подбирают для работы выброшенные 3 года назад огарки. Цветовая актиничность приборов не учитывается и не проработана.

Современное кинопроизводство при повышенных темпах работы с'емочных групп на с'емках требует высокой производительности осветительных аппаратов и людей, на них работающих.

От аппаратуры требуется легкость, актиничность, бесшумность, хорошая управляемость, большой К. П. Д. и простота конструкции.

Ввиду возрастающих художественных требований ампеража с'емок стали больше, а это требует быстрого оборота на с'емках световых точек при изменении светового оформления кадров.

Применяемые достаточно широко за границей так называемые полуваттные лампы имеют некоторое преимущество перед дуговым светом, но практика работы их у нас показывает и много недостатков.

Основной недостаток этих ламп — это огромная теплота, развиваемая ими при работе в ателье, благодаря большой поверхности освещения. Чтобы локализировать излишнюю теплоту, нужна соответствующая вентиляция ателье. Но у нас нет фабрик, рассчитанных на работу с полуваттным светом, а существующая вентиляция повсеместно работает из рук вон плохо. Больше того, во время работы вентиляции снимать нельзя вследствие ее шума.

Мешает внедрению полуваттного освещения и дороговизна ламп. Дороговизна является следствием невыгодности производства таких ламп на больших заводах при сравнительно небольшой потребности в лампах для кинофабрик.

Производство полуваттных ламп весьма трудоемко и требует большого количества дефицитных материалов. Так, например, из волоска лампы в 30 квт можно сделать 55 тысяч ламп по 25 квт. Лампы имеют весьма малое номинальное рабочее время, а вследствие целесообразности держания их на перекале это рабочее время еще сильно сокращается.

После нескольких часов горения идет с последующим возрастанием распыление волоска и затемнение внутренней поверхности колбы.

Большие размеры ламп, хрупкость их в транспортировке и эксплоатации, быстрая изменяемость технических параметров, зависимых от весьма многих причин, отсутствие налаженной регенерации ламп — это те причины, которые тормозят внедрение полуваттного света в практику работы наших кинофабрик. Бывали случаи, когда 3—4 пучковых прибора с лампами накаливания буквально жарили актера, причем некоторые люди не выдерживали.

Световой эффект часто также недостаточен в виду того, что волосок все-таки не в точке. Даже если он и малых размеров, то все же это не сплошная светящаяся поверхность, как пламя дуги, а фигура из линий. Линии эти проектируются на об'ект освещения, создавая дополнительные трудности.

Кроме того по ряду технических причин лампы накаливания целесообразно эксплоатировать при напряжении в 35—45 вольт, а такой вольтаж на наших фабриках отсутствует. Часто нехватает и самих ламп. Наконец, мы лишены пока возможности употреблять лампы на натуре — лопается стекло от брызг. При установке на с'емках лампы накаливания требуют точного вольтажа и расчета кабелей, так как перегрузка кабелей понижает вольтаж, а от понижения вольтажа лампы теряют производительность, и, наконец, магнитные токовые линии при монтаже рабочих кабелей и недостаточно экранированных микрофонных подводок все равно накладываются.

То, на что раньше уповали, экономия электроэнергии, не получается, хотя последнее зависит от качества пленки. В довершение всего большинство приборов с лампами накаливания шумят при горении.

Приведем таблицу, показывающую изменяемость параметров, ламп накаливания от вольтажа.

Вольтаж к номиналу	Светосила	Актиничность	Время горения
100	100	100	100
105	124	130	50
110	145	175	30

Можно сказать, что массовое применение ламп накаливания в наших ателье не получит эффекта.

Полуваттные приборы могут служить для создания отдельных эффектов и для верхнего света с упрощенными лампами. Широкое применение может и должна иметь вольфрамовая дуга, но и то, главным образом, в проекционных аппаратах. Об этих лампах следует говорить самостоятельно, ибо внедрение их в практику проекционного дела чрезвычайно целесообразно.

Таким образом, наладив выпуск высококачественной дуговой аппаратуры, высококачественных углей различных мощностей, световых и цветовых показателей, можно будет считать, что на ближайшее время вопрос с осветительной аппаратурой решен.

Ближайшее разрешение проблемы с микрофонами направленного действия также во многом говорит за возможность применения при с'емках дуговой аппаратуры. Очевидно, что лампы в 10 квт, стоящие, примерно, 600 руб. и работающие 120—150 полезных часов (при хорошем обращении с ними), весьма дороги для производства по сравнению с дуговой аппаратурой.

Источники электропитания на наших фабриках нужно кардинально улучшить, повысить их коэфициент световой отдачи, за одно тем самым повысить и косинус ФИ.

Возникшие сейчас вопросы о центральных дросселях требуют экспериментальной проработки, но уже сейчас вполне очевидно, что оборудование центрального дросселя целесообразно благодаря могущему быть полезному эффекту при небольшой капитальной затрате.

Прожекторные угли, кроме установления их стандартов, консистенции массы и правильного расчета металлического покрытия, нуждаются в употреблении солей: бария, стронция, кальция и др. для создания цветоактиничности.

Особое внимание нужно обратить на однородность массы в углях, ибо угли Кудиновского завода при просвете на рентген выглядят весьма убого и сразу показывают, почему они трещат и не выдерживают заданного на них режима. Это обстоятельство особо важно для звуковых с'емок.

Следует резко увеличить контрольную работу над световой аппаратурой. Инспектура, снабженная электро-техническими и световыми приборами, должна проверять аппаратуру, ее К. П. Д. и нормы вольтажа и ампеража в сети и на приборах.

Таким образом практика большинства наших кинофабрик, отдавая должное в некоторых случаях лампам накаливания, приводит теоретически и практически к необходимости и к полной возможности кардинальной перестройки осветительного дела, беря в основу дуговую аппаратуру. Всякого же рода другие виды освещения, лампы накаливания, ртутные и пр. также должны иметь место на фабриках для создания отдельных эффектов.

В. МИХАЙЛЫК

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполн. Главлита В—95571.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.